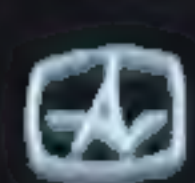


PAVEL CHIHAIA
ARTĂ MEDIEVALĂ



Căutări în orizontul timpului



ALBATROS

PARTEA ÎNTÂI

Interferențe medievale

Capitolul I

ÎNTÂLNIREA CU CELE DOUĂ STEME VOIEVODALE DIN CURTEA DE ARGES

Mi-a trebuit câțva timp să mă dezmeticesc atunci când – datorită fostului meu profesor, Gheorghe Oprescu, – m-am aflat în secția de artă medievală a Institutului de Istoria Artei din București. De fapt, trebuia să aleg un drum de activitate care îmi era necunoscut. Țelurile pe care mi le propusesem, viziunea despre lume și străduințele mele se conturaseră într-un alt peisaj și alt timp decât cele de care m-am apropiat și am căutat să le fac înțelese din 1960 înainte. Proiectasem, atunci când am plecat din Constanța și am presimțit că această despărțire nu va avea sfârșit, o lucrare literară, o trilogie pe care o intitulasem *Simfonia dobrogeană*. Tipărisem chiar *Blocada*, unde încercasem să dau viață unor personaje ale căror destine erau legate de viața portului, de zbuciumul valurilor și de ademenirea orizonturilor. De fapt, acesta era ultimul roman al trilogiei, dar l-am scris la început deoarece eroii săi îmi erau mai apropiați, îi cunoscusem, îmi întretăiaseră drumul. Primul roman, cu o documentare care odihnește într-un dosar, s-a numit *Ovidiu la Tomis* și am vorbit adesea de el când mi-am mărturisit deșartele proiecte literare. Am fost tentat să dau naștere unor personaje, lui Ovidiu – ostracizat în mijlocul unei lumi pe care a privit-o multă vreme ca barbară – și unui arheolog din timpurile noastre, care căuta să găsească semnificația tăcerii ultimilor ani de viață ai poetului, din care nu ni s-au mai păstrat nici o poemă, nici o scriere, nici o știre. Trăisem sentimente asemănătoare: revolta față de primitivismul moravurilor – impus, în zilele noastre de regimul inuman comunist –, apoi dorința de revenire la un mod firesc de existență. În sfârșit, în *Toragai*, cel de-al doilea roman al trilogiei, îmi propusesem să descriu viața unui erou dintr-o mică insulă tătară, rămasă în Dobrogea de pe timpul marii aventuri europene a lui Batu Chan. În realitate o legendă, un personaj dispărut dinaintea intervalului de timp pe care îl acoperă povestirea, a cărui existență se conturează treptat în amintirea celorlalți; adorat de o mână de oameni, mereu prezent în viața și visele lor. Aș fi dorit să înfățișez în trilogia mea Dobrogea antică, cea medievală, cea contemporană, iar ca peisaje întinsul mării, plaja acoperită ritmic de desfășurarea îmblânzită a valurilor, țărmul unde, nemișcat, Ovidiu aștepta triremele romane să-l poarte către cetatea luminoasă de unde fusese izgonit, apoi stepa nesfârșită, deșertul ierburilor frământate de vânt, această Dobroge din *Toragai*, digurile asediate de valuri, vapoarele fantomatice, mărfurile, aventurierii și prostituatele apărând în paginile (de mult uitare) ale *Blocadei*. Și – împotrivindu-se mării, stepei și adâncimii cerurilor – moartea, risipirea ființelor cămenesti, a înfăptuirilor și speranțelor lor.

Cercetătorii din secția medievală a Institutului de Istoria Artei, unde am fost numit fără să mi se ceară dosar și vreo pregătire anume, își orientaseră studiile către regiunile care le erau familiare. Eu mi-am propus să studiez arta medievală din Muntenia, deoarece trecutul Dobrogei se învecina cu cel de dincolo de Dunăre. Întâlnisem și un savant, Emil Lăzărescu, ale cărui studii acopereau aceeași regiune, și care ni-a îndrumat cercetările cu luminoasă generozitate încă din primele zile. După mai bine de un deceniu de închisoare comunistă, Emil Lăzărescu găsisese o posibilitate de supraviețuire la institutul condus de Gheorghe Oprescu, unde se adăpostiseră și alți oameni de știință „nedemni”.

PAVEL CHIHAI A

A fost mai complicat să îmi stabilesc epoca de cercetare din jumătatea de mileniu de cultură medievală în țările române, ca să nu mai vorbesc de această schimbare a preocupărilor mele, de la interesul nedisimulat pentru aventurieri, vagabonzi și prostituate la frescele bizantine și vechile biserici pe care se cuvenea să le studiez și ale căror trăsături urma să le înfățișez. Am avut colegi care s-au ocupat de vremurile mai apropiate, de secolele XVII și XVIII, unde cercetarea era mai la îndemână, documentele numeroase, bibliografia mai largă. Dar dintru început am fost atras - fără să îmi pun problema competenței -, dintr-o chemare a depărtărilor, către epoca cea mai tainică, mai puțin cunoscută, către secolul al XIV-lea, către cele două vetre ale acestor începuturi: Curtea de Argeș și Câmpulung. Dacă îmi privesc lista celor peste 70 de studii publicate, constat că primul este în legătură cu voievodul Mircea cel Bătrân, al doilea - cu Vladislav I, al treilea - cu Nicolae Alexandru - ctitorul bisericii din Câmpulung -, ceea ce îmi pare acum că ilustrează o imprudentă îndrăzneală.

A fost, desigur, o opțiune pentru orizonturi îndepărtate de vremi și de întâmplări. O tentație asemănătoare celei care m-a îndemnat să înțeleg tăcerea lui Ovidiu, adorarea ființei lui Toragai, luminoasele dezamăgiri ale numiților Hemcea, Hwaja al Wasiti, Cristina.

Mi s-a pus și problema felului de studii cărora urma să mă consacru: arhitectură, iconologie, heraldică, costum, argintărie... Mi-am dat seama că mi-ar fi trebuit zeci de ani să acopăr o specialitate și de aceea am hotărât, încă de la început, să nu mă dedic unui gen anume pe care să îl studiez evolutiv, cum se obișnuiește, ci să fac investigații în legătură cu probleme particulare care să ducă, prin găsirea unor pierdute căi de acces, la semnificative realități medievale. Mi-am propus deci, de la început, să cercetez domenii diferite, începând de la fonduri documentare până la cele mai puțin însemnate sau mai puțin semnificative amănunte - artistice sau nu -, care să mă poarte către soluționarea unor probleme de istorie a culturii care apăreau insolubile celor lipsiți de curaj. Veneam dintr-un țărm de mare și am purtat cu mine toată viața chemarea de a înfrunta ademenirile necunoscutului.

Ce alt subiect de cercetare îmi putea fi mai atrăgător decât vechile morminte voievodale din Curtea de Argeș, unde un amator de arheologie inițiasse săpături la începutul secolului, amestecând cu zelul căutătorului de comori straturile de țărână depuse de vremuri, propunând identificări fanteziste, concluzii lipsite de temei? Cel de-al doilea studiu pe care l-am scris, la un an de la intrarea în institut, s-a numit *Câteva date în legătură cu paftaua de la Argeș*, acea prețioasă cataramă de aur care lega cingătoarea voievodului Vladislav I, ctitorul zugrăvelii bisericii Sfântul Nicolae Domnesc. M-a atras acest monument al primilor Basarabi, în stil cruce greacă înscrisă, mărturie a unui orizont spiritual de neconfundat în această parte a Europei. Monumental în simplitatea sa, vădind unitatea răsăriteană a creștinismului, Biserica noastră făcând parte, în acea epocă, din Bizanțul încă liber.

Dar tot în Curtea de Argeș, primul oraș al domniei, se află și cealaltă înaltă înfăptuire românească, biserica voievodului Neagoe Basarab, cu plan specific, încărcată de podoabe, cu fresce și argintării, purtând prin secole legenda meșterului ei. Drept care al cincilea studiu după intrarea mea în institut s-a numit *Câteva date în legătură cu portretele votive din biserica lui Neagoe Basarab din Curtea de Argeș*. Considerațiile propriu-zis estetice în legătură cu aceste portrete nu lipseau, ca și cele despre arhitectura bisericii, identificarea mormintelor, a portretelor, a ctitorilor. Dar

moșiile, robii, vestigiile mai puțin atrăgătoare sau mutilate de timp, nu fuseseră sistematic studiate și asociate între ele cum se cuvenea. Or, într-o metodă care a început să capete prestigiu, studiul trecutului este indicat să pornească de la structuri, nu de la obiective de cercetare pe genuri sau opere individuale. Singurul avantaj al nepregătirii mele era că puteam privi în ansamblu datele unei probleme și surprinde legături care puteau duce către noi descoperiri.

Încă de la începutul cercetărilor am aflat că biserica Sfântul Nicolae Domnesc și biserica lui Neagoe Basarab, cu hramul Adormirii Maicii Domnului, erau legate de o taină comună, care le despărțea totodată. S-a pus anume problema care dintre ele a aparținut Mitropoliei, înființată în 1359, dăinuind în Curtea de Argeș până în 1517, când s-a hotărât mutarea Scaunului Mitropolitan la Târgoviște. Unii învățați au susținut că în tot acest interval, mitropolitul a slujit în prima biserică, alții – mai numeroși, cu dovezi mai sigure – că înalta față bisericească se statornicise de la început în acel locaș pe care Neagoe îl găsisese ruinat și pe temeliiile căruia înălțase propria sa ctitorie. Astfel, Nicolae Iorga a arătat încă din 1923 că „a se fi făcut o Mitropolie nouă <biserica anterioară celei a lui Neagoe> când nu era gata <construită> biserica Domnească <Sfântul Nicolae>, la care se lucra în 1351, mi se pare neadmisibil“, gândind, desigur, la efortul material al tânărului stat al Țării Românești.

De asemenea, regretatul Emil Lăzărescu a arătat în 1968 că „ne putem îndoi de părerea, azi îndeobște admisă, că <biserica Sfântul Nicolae Domnesc> ar fi fost destinată să servească drept biserică a curții domnești... amploarea edificiului depășea cu mult nevoile unei curți domnești nu încă pe deplin formate și a cărei etichetă era, deci, doar pe cale de a se constitui. Pare deci cu mult mai pluzibilă ipoteza mai veche <a lui Nicolae Iorga>, părăsită apoi, că monumentul era destinat să adăpostească instituția bisericească cea mai înaltă a întregii țări, Mitropolia însăși“. Totodată, Emil Lăzărescu a considerat (1967) că moaștele Sfintei Filofteia, aduse de la Târnovo, orașul de reședință a țarului bulgar, care s-au aflat în biserica Sfântului Nicolae Domnesc până în secolul trecut, nu puteau fi așezate decât în biserica cea mai de seamă și aceasta era, desigur, biserica Mitropoliei. Se poate adăuga la acest argument invocat de Emil Lăzărescu rezultatul săpăturilor întreprinse în deceniul opt de către Nicolae Constantinescu, care au vădit că, deși biserica Sfântul Nicolae se afla lângă casa domnească – ca și la Constantinopol, de altfel –, împrejmuirea ei lăsa în afară locașul religios, ceea ce era de neconceput pentru evul mediu.

În pisania de pe fațada bisericii înălțate de Neagoe, însuși voievodul a scris (în slavonă), printre altele, că „prea sfântul și dumnezeiescul hram și locaș al cinstitei Adormiri a... preasfintei... fecioară Maria, pe care l-am găsit domnia mea la Curtea de Argeș, dărâmat și neântărit... am cugetat... să-l zidim din temelii...“. Locaș care fusese al Mitropoliei, după cum arată Gavriil Protul în *Viața și traiul sfinției sale părintelui Nifon*: „Și sparse mitropolia den Argeș den temelii și zidi în locul ei altă sfântă biserică tot din piatră cioplită și bine netezită și săpată cu flori... să tocmi ca de acum niciodată să nu mai fie mitropolie la Argeș, ci să fie mănăstire și arhimandrie...“.

Nu este deci nici o îndoială că biserica găsită dărâmată de Neagoe Basarab fusese a Mitropoliei. Dar se poate pune și întrebarea: s-a aflat oare Mitropolia, de la începuturile ei, din 1359, și până la ruinarea bisericii cu hramul Adormirea Maicii Domnului, în același locaș?

Pentru a răspunde la această întrebare, am inițiat unele cercetări. Textele pe care le-am reprodus mai sus sunt clare și par a da câștig de cauză celor care au susținut că biserica Mitropoliei a fost aceea găsită ruinată de Neagoe Basarab și nu cea închinată

PAVEL CHIHAI A

Sfântului Nicolae, unde se află mormintele și portretele primilor voievozi. Dar două aspecte ne-au atras atenția după cercetarea vestigiilor din biserica lui Neagoe Basarab. În primul rând observăm că, contrar obiceiului de a se evoca predecesorul sau strămoșii ctitori, nicăieri nu se găsește vreun nume legat de înălțarea sau restaurarea monumentului anterior „dărâmat și neântărit“, ceea ce poate trezi bănuiala că această ctitorie aparținea unui voievod din familia rivală celei a Basarabilor, Drăculeștii. Pe de altă parte, există în pisanii o mențiune nefirească, legată de un eveniment care a dus probabil la distrugerea bisericii, folosirea acestui locaș ca ascunzătoare a averilor unei familii: „... dacă cineva dintre boieri, dintre dregători, va aduce avuție și scule să le ascundă la mănăstire... egumenul și călugării să nu le primească... să nu cadă mănăstirea în nevoie“. Pisania se încheie chiar printr-un blestem, ceea ce arată importanța acestei recomandări, precum și o prevenire poruncitoare pentru viitor: „... iar egumenul și călugărul care va primi să ascundă în mănăstire avere străină să fie proklet și anathema“.

Prezența mitropoliților Țării Românești în alte localități între 1482 și 1520 ridică de asemenea problema dacă această distrugere a locașului nu a avut loc în timpul luptelor aprige dintre Dănești și Drăculești de la sfârșitul secolului al XV-lea.

Deci a putut să se nască bănuiala că această biserică a aparținut unui voievod din neamul Drăculeștilor și că a fost ruinată la sfârșitul secolului al XV-lea de către un voievod Dănesc. Dar cine a fost acest ctitor din familia voievodului Vlad Dracul?

Întrebare la care numai hazardul mi-a permis să răspund și să explic astfel, mie și altora, apariția multor alte aspecte și evenimente pe firul timpului. Dar, cum se întâmplă, soluțiile așteptau de secole în două modeste sculpturi rătăcite într-un loc nepotrivit, cu care m-am întâlnit din întâmplare, purtând undeva în minte imaginile lor dintr-o îndepărtată gravură. Îmi este greu să reconstitui prima impresie, primul dialog lipsit de concepte, primul entuziasm, deși mi-am propus, când am gândit să scriu eseul de față, să insist asupra momentului întâlnirii dintre mine și aceste pietre, care au prins viață tocmai prin larga perspectivă pe care mi-o deschideau – ele venind din îndepărtatul trecut – către noi cercetări. Important este totuși că a fost vorba de două lespezi de piatră, de vreo 60 centimetri înălțime, fiecare având sculptată pe una din fețe încăierarea dintre două animale heraldice. Prima ciudățenie era faptul că cele două sculpturi se aflau într-un loc nepotrivit pentru epoca înfăptuirii lor: deși medievale – una purta chiar o inscripție slavă –, fuseseră depozitate în Muzeul Național de Antichități și de mai bine de jumătate de secol nu atrăseseră atenția nimănui. În catalogul muzeului, așa cum am constatat ulterior, publicat de către Gr. Tocilescu în 1906, se putea citi limpede locul de unde proveneau: „Două pătrate de piatră sculptate reprezentând lupta dintre animale fantastice (din dărâmăturile vechiului palat al episcopiei de Argeș)“, deci nu de pe un șantier arheologic de edificii antice.

A fost o zi luminoasă – nu îmi amintesc în ce anotimp –, când am traversat muzeul, după ce am străbătut aleea îngustă străjuită de viță sălbatică și de statui sfărâmate, foarte probabil pentru a întâlni un coleg sau o veche prietenă, frumoasă și inteligentă, care lucra în administrația muzeului. Oricum, nu era vorba de o cercetare legată de studiile mele, pentru care frecventam asiduu secția medievală a Muzeului de Artă. Nu îmi amintesc cum am ajuns în fața celor două steme de piatră, căci de aceste podoabe heraldice este vorba, dacă au fost în drumul meu sau le-am întâlnit când am intrat pentru câteva clipe în sala Muzeului de Antichități, dacă se aflau așezate foarte aproape de poteca pe care înaintam sau le-am descoperit privind, din întâmplare, dincolo de fâșia de pământ pietruit.

Desigur, o deosebită importanță în această întâlnire a avut-o lectura repetată, în legătură cu cercetările de la biserica lui Neagoe Basarab din Curtea de Argeș, a

monografiei lui Ludwig Reissenberger, din 1860, despre acest monument, când mă intrigaseră, fără să îmi rețină prea mult atenția, imaginile gravate a două reliefuri de piatră pe care le descria în text ca pe „două animale fantastice, în formă de șerpi și altele două în formă de căprioară și balaur întraripat“. Mă întrebasesem, îmi amintesc, ce legătură aveau aceste reliefuri cu caracter occidental, mai degrabă romanic, cu ctitoria neobizantină a lui Neagoe Basarab.

Văzându-le aievea, mi-am dat seama că după tehnicile în care erau lucrate se putea deduce că cele două reliefuri aparțineau unor epoci diferite. Analiza științifică, de laborator, a pietrelor și a straturilor de zugrăveală urma să consemneze importante deosebiri. Oricum, sculpturile, în realitate steme heraldice, înfățișau fiecare o încăierare sălbatică între două animale și este ciudat, repet, că aceste piese nu au atras, mai devreme, atenția vreunui cercetător. Piesa care părea mai veche, a cărei suprafață sculptată prezintă eroziuni profunde, înfățișează un dragon cu aripă zimțată și creastă țepoasă, ale cărui gheare străpung un animal ciudat, cu trup de leu și cap de șarpe. În cealaltă stemă, dragonul, desfășurat pe toată suprafața, ca o semilună, este străpuns mortal de cornul unui inorog victorios. Se poate remarca, oricum, că balaurul, deși mult mai artistic lucrat în cel de-al doilea relief, este identic cu cel care poate fi deslușit în primul: aripă zimțată, două picioare cu labe uriașe, creastă țepoasă. Până și ondularea în trei bucle a cozii este aceeași.

Desigur, prima mea grijă a fost să stabilesc itinerarul celor două pietre, din anul 1857, când au fost desenate, apoi gravate, trei ani mai târziu, în 1860, pentru monografia mănăstirii Curtea de Argeș a lui Ludwig Reissenberger. Din 1860 s-a păstrat, în *Albumul național* al pictorului G. Tattarescu, un desen înfățișând cele două piese deasupra intrării unui arhondaric, precum și o fotografie a lui Carol Popp de Szatmáry. Dar cu mai bine de 80 de ani înainte de aceste imagini, au existat două gravuri de epocă, realizate după un desen al lui Robert Ainsle (publicate în 1923 de către O. Lugoșianu), în care se poate vedea că cele două steme se aflau deasupra deschiderii din turnul de intrare al mănăstirii lui Neagoe Basarab, alăturate probabil, de Matei Basarab, care a reconstruit clădirile monastice și împrejmuirea și care ignora, desigur, conflictul aprig dintre cele două familii voievodale.

În urma unui incendiu din 1813, turnul refăcut de Matei Basarab este dărâmat și, cinci ani mai târziu, stemele sunt încastrate, de asemenea una lângă alta, deasupra intrării arhondaricului, unde le găsesc Ludwig Reissenberger, G. Tattarescu și Carol Popp de Szatmáry. Va urma, în 1877-79, dărâmarea edificiilor monahale, după care ele sunt aduse la Muzeul de Antichități, fie de către Al. Odobescu, fie de către Gr. Tocilescu, care, așa cum am văzut, le consemnează în catalogul muzeului.

După ce am stabilit locul de origine și itinerarul celor două steme, m-am adresat laboratorului de cercetări din Direcția monumentelor istorice, inginerului D. Moraru. După minuțioase analize microscopice, acesta mi-a înmănat o fișă din care am aflat unele trăsături importante din trecutul acestor piese. În primul rând, după cum am bănuțit, ele nu erau contemporane și, la origine, nu au fost zugrăvite. Pe suprafața sculpturii „dragonul învins“ s-au găsit patru straturi de zugrăveală, pe cealaltă numai trei. Deci prima stemă era încastrată într-un zid și a căpătat o culoare în plus, pe când cealaltă se afla în altă parte. S-a aflat într-un loc nepotrivit, deoarece prezintă „urme destul de importante de mortar, de var, care nu au putut fi înlăturate“ la o refolosire a stemei, desigur. Inscripția de pe ultimul strat (din secolul XVII sau XVIII) și, anume „aspida“, nu a putut risipi taina acestei imagini, așa cum am sperat înainte de rezultatul analizei suprafețelor.

În schimb, ultimele cercetări în legătură cu unele monede și peceti ale lui Vlad Dracul, care îmi erau cunoscute, mi-au îndreptat cercetările către acest voievod

căruia i-am consacrat cu această ocazie un larg studiu. Încă din secolul trecut, având în vedere știrile documentare în legătură cu monetăria transilvăneană de la Sighișoara, încredințată de către împăratul Sigismund de Luxemburg voievodului Vlad Dracul, precum și privilegiile de comerț întocmite după suirea sa pe tron, s-a ajuns la identificarea unor monede care i-au aparținut. G. Severeanu a fost primul care a prezentat, în anul 1933, două mici monede de argint, anepigrafe, emise de către acest voievod, despre care I. Minea arătase într-un temeinic studiu apărut câțiva ani mai înainte, că fusese cavaler al Ordinului Dragonului. A trebuit să treacă două decenii de la comunicarea lui G. Severeanu până la prezentarea de către Emil Vârtosu a unui document din 8 aprilie 1437, aparținând lui Vlad Dracul, cu un sigiliu pe care se distingeau – minuscule mobile heraldice – trei dragoni asemănători celor de pe monede.

O contribuție importantă la problema emisiunilor monetare ale lui Vlad Dracul a adus Octavian Iliescu, care a alcătuit pentru prima dată un studiu sintetic, arătând că monedele găsite, de la Turnu Severin până la Curtea de Argeș, vădesc că a existat o bănărie în Țara Românească a acestui voievod.

Calitatea voievodului Vlad Dracul de ctitor al bisericii cu hramul Adormirea Maicii Domnului din Curtea de Argeș ar fi putut fi confirmată și de prezența unui portret în șirul voievozilor care acopereau pereții ctitoriei lui Neagoe Basarab, purtând inscripția „Vlad“, dispus între voievozii care, în cronica țării, îl încadrau pe Vlad Țepeș, motiv pentru care, în secolul trecut, episcopul Iosif a poruncit să fie șters de pe perete. Portretul acestui misterios „Vlad“ fusese realizat într-o a treia și ultimă fază de pictură, prima aparținând lui Radu de la Afumați, a doua lui Pătrașcu cel Bun, ambii voievozi având legături familiare cu Neagoe Basarab și foarte strânse cu mănăstirea sa. Voievodul Alexandru II Mircea, cel căruia i se datora această a treia fază de pictură, nu a făcut vreo danie mănăstirii și prezența portretelor sale de familie nu a putut fi justificată decât prin înfăptuirea străbunicului său, Vlad Dracul, înălțarea primei biserici de pe acel loc care îi va fi fost cunoscută.

Am fost convinși deci că stema pe care am găsit-o la Muzeul Național de Antichități, provenind de la mănăstirea din Curtea de Argeș, a aparținut voievodului Vlad Dracul, că acesta a înălțat în jurul anului 1437 biserica unde s-a aflat Mitropolia – mutată, desigur, din biserica Sfântul Nicolae Domnesc –, și că Neagoe nu amintește nimic despre antecesorul său deoarece acesta era strămoș al unei familii rivale. Mai mult, îi folosește stema ca simplă piatră de construcții, Matei Basarab fiind acela care, refăcând turnul intrării în mănăstire, a încastrat alături cele două steme.

Dar ce semnificații au cele două steme, unde balaurul apare pe rând învingător și învins? Stema unde balaurul apare învingător, deci a lui Vlad Dracul, este ilustrarea psalmului XV al lui David: „Cel ce stă sub ocrotirea Celui Prea Înalt... zice despre Domnul: El este locul meu de scăpare și cetățuia mea... Căci scut și pază este celor ce cred în el... Vei pași peste lei și peste năpârci și vei călca peste pui de lei și peste șerpi...“. Prin urmare este vorba de voievodul victorios, cavaler al Ordinului Dragonului, care-i învinge pe dușmani, simbolizați ca leu cu cap de șarpe, cu gura larg deschisă în spasmul morții.

Întreg psalmul evocat de stema lui Vlad Dracu, are un caracter cruciat, și prezența ei pe turnul bisericii nou ridicate subliniază acest caracter, încadrarea întregii suflări în frontul pe care încerca să îl organizeze împăratul Sigismund de Luxemburg.

În legătură cu cealaltă stemă, cea a lui Neagoe – în care dragonul apare învins –, am ezitat la început între două ipoteze de lucru. Faptul că în ambele sculpturi dragonul apărea cu trăsături asemănătoare putea vâdi că în replica heraldică a lui Neagoe ar fi fost vorba despre o victorie asupra familiei rivale a Drăculeștilor, ea ilustrând,

prin urmare, un conflict dinastic. S-ar fi arătat astfel că претендентii la tron Drăculești fuseseră iremediabil învinși de ctitorul strălucitei biserici din Curtea de Argeș.

Dar am renunțat la această ipoteză, constatând că scena sculptată – balaurul învins de inorog – era o transpunere din Daniil (VIII, 3-7) într-o versiune sârbească din *Alexandria*, aluzie deschisă la conflictul permanent dintre ortodoxie și islamism: „Am ridicat ochii, m-am uitat și iată că într-un râu stătea un berbec și avea două coarne... nici o fiară nu putea să-i stea împotriva... Pe când mă uitam cu băgare de seamă, iată că vine un țap de la apus și a cutreerat toată fața pământului fără să se atingă de el: țapul acesta avea un corn mare între ochi... A venit până la berbecele... a izbit pe berbece... l-a trântit la pământ și l-a călcat în picioare... Berbecele pe care l-ai văzut, cu cele două coarne, sunt împărații Mezilor și Perșilor. Țapul însă era împărăția Greciei, și cornul cel mare dintre ochii lui este cel dintâi împărat”.

Oricum, este vorba de primul împărat al Bizanțului, Constantin cel Mare, „venit din apus”, a cărui viață, în versiunea patriarhului Eftimie de Târnovo, este transcrisă parțial în *Învățăturile lui Neagoe către fiul său Theodosie*, voievodul recomandându-l drept model fiului său. Continuarea tradiției bizantine în Țara Românească era prețuită la Constantinopol, motiv pentru care Manoil din Corint, marele retor al Patriarhiei, se adresa în felul următor lui Neagoe Basarab: „Preaînălțate, Preaevlavioase și Preaortodoxe doamne Ioane Neagoe, voievod și împărat și autocrat a toată marea Ungrovlahie”. La rândul său, Gavriil Protul îl compară cu împăratul Bizanțului, Theodosie al II-lea, cel care „a mutat moaștele Sfântului Ioan Hrisostom dela Cucus la Țarigrad”. De altfel, Neagoe Basarab l-a numit pe fiul și urmașul său la tron Theodosie, iar pe mantia sa din portretul din biserica ctitoriei sale, apare brodat vulturul bicefal bizantin.

Avem, prin urmare, o compoziție heraldică cu semnificație cruciată, antiotomană – vădită și de forma de semilună a balaurului malefic –, în care se sublinia, ca și pe stema lui Vlad Dracul, rezistența față de impactul islamic.

Primele culori ale stemei lui Neagoe Basarab vădesc verosimilitatea acestei interpretări, țapul cu corn (inorogul) fiind zugrăvit cu roșu, culoarea imperiului bizantin și a sfinților militari martiri, iar dragonul în verde demoniac.

Descoperirea celor două steme și cercetările în legătură cu ele au necesitat alte investigații, pe care mi le-am propus în continuare, pentru a aduce noi argumente în sprijinul opiniei că biserica lui Vlad Dracul a fost primul locaș înălțat pe acel loc și că, în consecință, Mitropolia s-a mutat din biserica Sfântul Nicolae Domnesc în jurul anului 1437, când acest voievod s-a prevalat de calitatea sa de cavaler al Ordinului Dragonului. Am cercetat astfel documentele mănăstirii Argeș și a metoahelor sale, scrieri de mare importanță pentru viața acestui monument.

Studiind hrisoavele procesului multiseclar al moșiei Flămânzești am aflat, în primul rând, că biserica cu hramul Adormirii Maicii Domnului din Curtea de Argeș a fost înălțată inițial pe vatra satului acestei moșii, ai cărei locuitori – veniți pe timp de secetă, desigur înainte de zidirea locașului religios – au fost hotărâniți de domnie chiar lângă reședința voievodului (ceea ce s-a întâmplat și la Câmpulung-Muscel), impunându-li-se anumite obligații față de domnie. Ulterior, această moșie a Flămânzeștilor a fost dăruită (în totalitate sau jumătate) orășenilor argeșeni, probabil înainte de înălțarea bisericii Mitropoliei, deoarece nu putem concepe ca vreun voievod să fi dat moșia pe care se afla deja această respectată așezare. Am mai dedus, că această donație făcută orășenilor argeșeni nu a putut fi anterioară domniei lui Mircea cel Bătrân, motiv pentru care voievodul Vlad Dracul a fost nevoit să își înalțe ctitoria pe moșia aparținând parțial sau în totalitate argeșenilor, ceea ce l-a îndemnat pe Neagoe Basarab să le dăruiască, compensație, o altă moșie. Pentru ca, după

PAVEL CHIHAI A

moartea strălucitului voievod, orășenii să își reclame din nou drepturile într-un proces secular cu mănăstirea, ceea ce vădește proasta întocmire inițială, pe care ctitorul ultimei biserici a încercat să o remedieze.

Un alt argument, sprijinit de data aceasta pe „svitocul“ solemn dăruit de Neagoe Basarab ctitoriei sale, pune în lumină faptul că moșiile pe care le avea vechea biserică, găsită dărâmată, se pot împărți în două categorii: unele contestate, care fuseseră dăruite unui alt hram decât cel al Adormirii Maicii Domnului, și o a doua categorie, cele necontestate, care aparținuseră acestei biserici. Din a doua categorie făcea parte și moșia Seoașul, care se învecina cu via mănăstirii Govora din Copăcel, vie dăruită de ctitorul mănăstirii Govora, Vlad Dracul. Pe de altă parte, atât mănăstirea Govora cât și Mitropolia posedau la sfârșitul secolului al XV-lea câte un sat cu același nume, Bârsești, învecinate, ceea ce dovedește că același ctitor, respectiv Vlad Dracul, a împărțit trupul moșiei pentru cele două ctitorii ale sale.

Din tot acest istoric al proceselor legate de moșiile bisericii din Argeș cu hramul Adormirii Maicii Domnului reiese clar că primul ei ctitor a fost voievodul Vlad Dracul, cum o arată și stema care s-a păstrat până în zilele noastre și, în consecință, Mitropolia care a funcționat începând din 1359 în biserica Sfântului Nicolae Domnesc – ctitoria voievodului Basarab și a fiului său, Nicolae Alexandru, – s-a mutat în jurul anului 1437 în biserica Adormirii Maicii Domnului, pentru ca în anul 1517 să se stabilească în biserica nou înălțată de Neagoe Basarab în Târgoviște.

Față de înfăptuirea voievodului care a purtat numele de „Vlad“, necunoscută până la descoperirea stemei sale din Muzeul Național de Antichități, am gândit că posteritatea i-a făcut o mare nedreptate. Au fost întâi adversarii săi imediați din familiile rivale, care l-au denumit în documente, pe el, apoi pe fiul său – ale cărui isprăvi justifică, probabil, această poreclă – „Dracul“ sau „Draculea“. Au urmat cronicile, de asemenea de familie, care au perpetuat reputația demonică, contrastând cu realele lor însușiri de ctitori. În sfârșit, se cunoaște uriașa reputație în Occidentul zilelor noastre a eroului „Dracula“, răspunzând vocației sanguinare a unei părți din tineretul vestic.

Personal, i-am hărăzit voievodului Vlad, cavaler al Ordinului Dragonului, o serie de studii și de capitole în cărțile pe care le-am scris între anii 1964 când am găsit cele două steme, și 1984. O ultimă scriere despre aceste compoziții heraldice a fost un articol pe care l-am publicat în ziarul „Lumea Liberă“ din New York, la 24 noiembrie 1990, în legătură cu o inițiativă a admiratorilor lui Nicolae Ceaușescu, din vremea dictaturii lui, care au mutat stema lui Neagoe Basarab din Muzeul de la Curtea de Argeș (unde se afla, cum este și firesc, alături de cea a voievodului Vlad), pentru a o așeza în așa-numitul Muzeu de Istorie, improvizat în fosta clădire a Poștei de pe Calea Victoriei, unde se aflau trofee capătate în lumea a treia de subdezvoltatul dictator, astfel ca prostia contemporană să risipească din nou lumina purtată de cele două steme aflate laolaltă, mărturii ale unor importante înfăptuiri.

Capitolul II

DRUMUL FERICIT SPRE CUIBUL ISIHAST DIN MUNȚII BUZĂULUI

Începutul drumului pe care voi încerca să îl descriu nu îmi este prea limpede. Cum se întâmplă de obicei, el de-abia se desprinde din ceața unor evenimente mărunte, gânduri și preocupări dinspre sfârșitul anului 1965, poate chiar mai devreme. Dacă privesc în urmă și îmi evoc ziua în care pentru întâia oară am întâlnit mărturii despre bisericuțele rupestre din Munții Buzăului, fără să știu sau să bănuiesc drumul fericit spre care mă vor duce, nu pot găsi întâmplări demne de a fi reținute. Însuși acest eveniment s-a pierdut printre alte preocupări fără a se contura în mod deosebit din țesătura faptelor și a gândurilor de atunci. Firul care m-a dus la descoperirea complexului isihast din Munții Buzăului și mi-a înseninat viața mi-a părut, la început, doar promisiunea unei desoperiri arheologice remarcabile, a unei epoci de cultură, care putea fi mai timpurie cu un secol sau putea întârzia peste ani sau milenii. Trebuie să mărturisesc că în activitatea mea din secția medievală a Institutului de Istoria Artei din București am acordat mai multă importanță descoperirilor cu caracter nepremeditat, în care aventura spirituală a jucat un rol important, decât cercetărilor cu rezultate dinainte știute și prețuite.

Adesea mi-am ascuns mie însumi farmecul acestor căutări, unor îmbogățiri interioare, al unor înfloriri succesive pe măsura palierelor omenești, cum ar fi urzeala unei simfonii sau alcătuirea unor grăitoare poeme. Dacă privesc în urmă, începuturile aventurii mele nu se desprind clar din alte intenții sau preocupări ale acelui moment. Cum se întâmplă de multe ori, în 1965 nu mi-am dat seama că întâlnisem un fir care ducea către o culme ale cărei orizonturi nu le voi putea cuprinde cu privirea. Considerând câteva evenimente, deduc că eram animat de alte țeluri, obiective și obsesii, de alte simțăminte. Nu am la îndemână decât unele date foarte generale – în timp, murim pentru noi înșine –, cum a fost idealul de a ajunge în lumea vestică și eforturile inutile de a-l îndeplini sau lungile așteptări de la Serviciul pașapoartelor. Cu siguranță, o obsesie mai veche, mergând în paralel cu cercetările despre cultura din epoca voievodului Neagoe Basarab. Desigur că, în activitatea de la institut, mai aveam deschise o serie de teme, unele în stadiul de proiecte, altele apropiindu-se de sfârșit, unele publicate, altele păstrate în fișe sau rapoarte de serviciu. Viața unui cercetător poate fi asemănată cu un copac ale cărui crengi în creștere apar de-abia răsărite din trunchi, altele atingând rotunjimea coroanei, oricum, cu rădăcinile în continuă căutare a temeiurilor, a documentelor. Mai totdeauna, la moartea unui cercetător, rămân căutări la jumătatea drumului, altele părăsite dintr-un motiv sau altul.

Materialul nepublicat este transportat de către cel în drept într-o arhivă și inseriat sub un număr oarecare. De multe ori fișele, însemnările, paginile scrise, prezintă un caracter confuz și deconcertant, deoarece nu mai există gândirea care le ordona și le purta către lumina revelării lor. Investigații de mare importanță zac sub vălul începuturilor, al lipsei de concluzii. Un itinerar pare ciudat atâta vreme cât ignorăm țelul propus, iar acesta din urmă nu are valoare fără treptele argumentării.

În sinea mea am considerat descoperirea bisericuțelor rupestre din Munții Buzăului o ispravă proprie, de o importanță arheologică deosebită, dar oare a fost

PAVEL CHIHAI A

meritul meu? Iată o întrebare care adaugă un nou aspect ciudatei aventuri care m-a purtat către acest eveniment. A existat un alt personaj implicat în această căutare prin meandrele timpului și ale munților, un actor dincolo de cortină, a cărui voce nimeni nu a auzit-o înainte de moartea sa – care s-a petrecut, este adevărat, nu mult după rolul care i-a fost dat în această piesă de pe scena lumii –, nimeni nu a consemnat pașii săi sau comentariile dintre stâncile Crucii Spătarului, apoi, după ce s-a sfârșit, din propria-i voință, urmașii nu i-au putut reînsufleți observațiile și, desigur, încântarea trăită cu un secol înainte de întâlnirea mea cu bisericuțele isihaiștilor. Mult mai târziu, prea târziu, i-am putut evoca itinerarul, ezitățile, entuziasmul. M-am întrebat dacă în clipa morții, pe care și-a știut-o și hotărât-o, Alexandru Odobescu nu a regretat că nu a revelat lumii o descoperire de cea mai mare importanță, după altele la fel de prețioase, că mâna-i inertă nu a putut consemna concluziile cercetărilor sale din Munții Buzăului, deschizând porțile unei noi cunoașteri. Mi s-a părut ciudată această înfrățire între mine și Alexandru Odobescu, cercetătorul de dincolo de cortină, care a făcut știință și a scris literatură, cum mi-am propus și eu.

Desigur, studiile sale m-au pasionat, și am încercat, plecându-mă asupra notelor lăsate de el și a documentelor contemporane, să aflu în ce împrejurări, cine anume l-a îndemnat să pornească spre cuibul isihaiștilor. Căror circumstanțe le datorăm bogatele note și descrieri care m-au îndemnat, mi-au condus pașii către mărturia, săpată în piatră, a unor existențe deosebite? Ce motiv a avut Alexandru Odobescu să cerceteze complexul de bisericuțe, atât de grăitor pentru orientarea spirituală a românilor în evul mediu? Există cel puțin o explicație, interesul savantului pentru regiunea Buzăului, unde a făcut cercetări care au durat decenii întregi și au dus la publicarea monumentalului volum despre *Tezaurul de la Pietroasa*. Totodată se știe că, în preajma popasului din Munții Buzăului, din anul 1871, Alexandru Odobescu a vizitat sfântul munte Athos, unde se aflau atâtea locașuri de închinăciune, tăiate în stâncă – la Meteore, de pildă – și bănuim că aceste bisericuțe l-au îndemnat să caute, la întoarcerea din Grecia, vestigiile asemănătoare de pe pământul patriei sale.

În ceea ce mă privește, am găsit, către sfârșitul anului 1965, primele urme ale investigațiilor lui Alexandru Odobescu. Oricum, a fost într-o zi de lucru în Biblioteca Academiei Române, o zi ca oricare alta, în care întâlneam aceleași figuri de cercetători cu chipuri grave, cu priviri absente și haine demodate, precum și tineri agitați, intrând și ieșind, frunzărind în grabă reviste. Trecea oarecare vreme până primeam volumele cerute și, pentru economie de timp, suiam scările, de obicei, la secția de manuscrise, la secția de stampe sau la cea de numismatică, fie cu obiective precise, fie să fac braconaj intelectual, să parcurg cataloage, căutând la întâmplare, prin câmpuri necunoscute, desprinse de obiectivele mele, fișele unor lucrări puțin frecventate sau chiar ignorate. Eram preocupat în acel an de înfăptuirile voievodului Neagoe Basarab și de monumentele din Curtea de Argeș, astfel îmi explic inițiativa de a cere custodelui din secția de stampe două carnete de schițe ale pictorului elvețian Henri Trenk, cel care l-a însoțit, printre alții, pe Alexandru Odobescu, reproducând, desenând cu fidelitate obiectele sau monumentele pe care arheologul i le indica, tot astfel cum, în zilele noastre, aparatele de fotografiat sau filmat descriu investigațiile oamenilor de știință. Completând formularele secției de stampe – o încăpere destul de îngustă, cu caracter specializat, unde nu se aflau, de obicei, mai mult de doi, trei cercetători – nădăjduiam să găsesc carnetele de teren, pierdute, ale lui Alexandru Odobescu, cu desene după pietrele de mormânt sau frescele de la biserica Sfântul Nicolae Domnesc, din Curtea de Argeș.

După un timp, bibliotecara mi-a adus două carnete, îmi amintesc copertile lor verzui, decolorate de vreme. Deschizând primul carnet, cel mai mare, am rămas

Căutări în orizontul timpului

dezamăgit: el conținea desenele pieselor publicate în *Tezaurul de la Pietroasa*, pe care însuși Alexandru Odobescu le reproducuse în marele volum publicat în 1900, în limba franceză, la Paris. Al doilea carnet, de dimensiuni mai modeste, nu îmi risipi dezamăgirea. Trenk desenase, în elevație și în plan, o serie de peșteri ciudate, desigur bisericuțe tăiate în stâncă, deoarece prezentau, în chip vădit, altar și naos, uneori și un pronaos. Pe peretele uneia din aceste biserici rupestre se afla chiar o veche inscripție, pe care conștiinciosul desenator – probabil îndrumat de omul de știință – o reproducuse aidoma pe o pagină de carnet. Inscripția, care consemna în capătul de început numele lui Neagoe Voievod, prezenta caractere slave de o frumoasă grafie, caracteristice începutului secolului al XVI-lea. Pe altă copie a unei inscripții, cu caractere mai târzii, mai puțin elegante, am deslușit numele lui Vintilă Vodă – firește, „de la Slatina” (Sărata Monteoru) –, care a domnit la sfârșitul aceluiași secol, însoțit, la rândul său, de alte nume monahale. Era vorba, așadar, de pomelnice săpate în piatra proscomidiei uneia din aceste bisericuțe, aflată, ca și celelalte, după cum mărturiseau desenele, într-un stadiu avansat de ruină.

Carnetul îmi păru interesant, mai cu seamă pomelnicul care consemna numele marelui voievod Neagoe Basarab, dar pe nici o pagină nu se afla vreo însemnare care să îmi permită să localizez aceste monumente ruinate sau să datez măcar numeroasele desene. Din punct de vedere științific, imaginile, desenate foarte amănunțit, nu îmi puteau fi de nici un folos. De altfel, preocupările mele în legătură cu ctitoriile voievodale din Curtea de Argeș nu mă îndemnau să inițiez alte cercetări. Deoarece colega mea de institut, Rada Theodoru, studia și publicase o serie de articole despre bisericuțele rupestre, i-am comunicat descoperirea mea și cota carnetului de la secția de stampe, închipuindu-mi că puteam considera întreaga întâmplare încheiată. Se întâmplă uneori ca date prea mărunte sau ne semnificative să însoțească o mărturie a trecutului făcând-o puțin folositoare sau chiar inutilă. Până într-o zi, când un nou element, adăugat celor vechi, să poată duce la o atribuire, o semnificație, să vădească rolul important al unor vestigii lipsite până atunci de identitate.

Probabil că, nu după mult timp, Rada Theodoru a răsfoit carnetul semnalat de mine, dar, din motivele menționate mai sus, nu l-a putut folosi nici ea în cercetările pe care le inițiasse. Îmi dau seama că acum, încercând să descriu începutul întinerărilor mele către importanta așezare religioasă din Munții Buzăului, vreau să evoc totodată ezitățile, hotărârile și tentația cercetătorilor de a porni, la fiecare răscruce, pe un anumit drum sau, în caz de insucces, de a reveni la punctul de plecare. M-am gândit adesea că ar merita să fie descrise începuturile, preocupările și presentimentul meu în legătură cu întâlnirea bisericuțelor de pe culmea Crucii Spătarului. Prezența celor două carnete, vechi de un secol, pe care puține degete le răsfoiseră pe masa sobră a secției de stampe din Biblioteca Academiei, suprapunerea pe care am imaginat-o mental a desenelor din primul volum cu ilustrațiile fastuosului volum *Tezaurul de la Pietroasa*, în sfârșit, foile ușor îngălbenite de vreme și desenele minuțioase ale lui Trenk reprezentând bisericuțele din stâncă m-au îndemnat să îmi închipui scena în care artistul și-a deschis carnetul pe genunchi și a desprins cu privirea contururile lor, pentru a le trece pe pagina albă. Metoda severă de lucru și planurile după măsurători exacte, apoi elevația. Dar pentru mine, interesul științific arătat acestor monumente era compromis din cauza lipsei lor de identitate și hotărârea de a părăsi carnetul nu a cunoscut nici o ezitare. L-am semnalat Radei Theodoru. S-a întâmplat uneori să întâlnesc promisiunea unor deschideri de perspective interesante, obiecte sau însemnări care așteptau ca o privire să le descopere și gândurile să le dăruiască importanța care li se cuvenea. Dar o barieră de netrecut se opunea chemării lor. Căutam, zadarnic, argumente convingătoare pentru a mai înainta spre țel. Pierdeam nopți, obsedat de

PAVEL CHIHAI A

găsirea unei posibilități de a merge înainte, de a evita obstacolul. Mă întorceam din drum, căutam o altă ieșire, alte soluții. Cugetam la asemănări, încercam deducții logice, cauze îndepărtate, circuite înrudite, până când cercetarea mi se părea fără sens sau cu perspectiva unor rezultate ne semnificative. Este adevărat că tocmai țelurile mai puțin definite ți se par mai atrăgătoare. Extazul unei mari descoperiri, zbuciumul și neliniștea arheologilor au fost rareori descrise — trăirile lui Heinrich Schliemann, de pildă, sau ale lui Howard Carter —, biografii urmărind mai degrabă desfășurarea epică a faimoaselor aventuri decât viața lor interioară, neglijând fantasmemele, prejudecățile sau idealurile, îndoielile și încrederea care îi poartă la capătul drumului lor. Desigur, modestele mele investigații nu se pot compara cu cele ale cercetătorilor faimoși, dar natura trăirilor este aceeași, indiferent de descoperire, de mijloacele folosite sau de importanța rezultatelor.

Găsirea carnetului de schițe al lui Henri Trenk în anul 1965 ar fi rămas o întâmplare mărunță, fără urmări, un eveniment oarecare pe țesătura preocupărilor mele permanente de a evada din țară. Sufeream că nu pot scrie și literatură și urmăream apariția cărților colegilor mei de generație, de cele mai multe ori cu altă orientare politică decât aceea pe care aș fi mărturisit-o eu. Carnetul lui Henri Trenk se îndepărta în timp, se îngălbenea, dispărea sub valurile uitării, în vreme ce întâmplări importante, care mi-au schimbat cursul vieții, mi-au îndreptat atenția, în mod firesc, spre alte țeluri și alte poziții de cucerit.

Mult mai târziu, în 1972, în mod cu totul neașteptat, am descoperit taina bisericuțelor rupestre desenate de Henri Trenk, am găsit cheia care mi-a dezvăluit înțelesul lor și le-a conferit o identitate, și aceasta, la câțiva pași de carnetul elvețianului, anume în secția de manuscrise din aceeași bibliotecă a Academiei. Era un carnet din bogata arhivă a savantului, purtând însemnat anul 1871, deci vechi de un secol, care cuprindea observații prețioase despre bisericuțele și chiliile rupestre de lângă cătunul Nucu, plasa Boziorul, din județul Buzău. Alexandru Odobescu reproducea o serie de grafitti de pe pereții peșterilor, dădea puncte de reper și dimensiunile acestor monumente, trimițând adesea la carnetul de schițe al lui Trenk, întâlnit de mine șapte ani mai devreme și semnalat colegei Rada Theodoru.

Desigur că în biblioteca lui Alexandru Odobescu, până la moartea sa, caietul său de însemnări și carnetul de schițe a lui Trenk se aflau alăturate, completându-se reciproc. Din caiet se poate deduce că savantul cercetase nu numai complexul de la Nucu ci mai multe bisericuțe din regiune, cu un trecut foarte grăitor. Publicarea acestor note și inițierea unor săpături arheologice ar fi putut aduce rezultate excepționale în privința cunoașterii vieții religioase a poporului român. Probabil că, în momentul depozitării arhivei Odobescu, un custode nepriceput sau prea grăbit a considerat că locul carnetului lui Henri Trenk este în secția de stampe, fără să își dea seama că cele două notații, în cuvinte și imagini, se completeau reciproc. În realitate, el le-a anulat pe amândouă, deoarece Alexandru Odobescu se referă neîntreput la desenele colaboratorului său, iar acesta din urmă a ilustrat textul arheologului.

Tot dintr-o defectuoasă distribuție a arhivei lui Odobescu, ca și ale altor personalități din trecut, o altă parte a carnetelor sale se află la Arhivele Statului, iar o a treia parte la Muzeul Orașului București, fără nici o considerație pentru memoria savantului sau pentru facilitarea cercetării.

Oricum, pentru mine, găsirea carnetului lui Henri Trenk apoi a caietului lui Alexandru Odobescu au fost evenimente nesperate, permițându-mi reconstituirea trecutului și importanței acestui complex străvechi, datând, foarte probabil, din secolul al XIV-lea, care a fost părăsit definitiv în secolul al XVIII-lea.

*

M-am întrebat adesea dacă soluționarea unei probleme, în domeniul arheologiei sau al istoriei artei, se află în presentimentul pe care îl ai atunci când întrevezi drumul unei cercetări îndelungi și chinuitoare. Când am găsit caietul lui Alexandru Odobescu m-am aflat într-o stare de euforie, am avut impresia că o poartă se deschisese pe neașteptate și dincolo de ea se aflau gândirea, meșteșugul și credința unor semenți care viețuiseră cu multe secole în urmă. Urma să întâlnesc o așezare întreagă de schimnici care trăiseră și muriseră, generații întregi, în bisericuțele și chiliile tăiate în piatră, ale căror nume și înfăptuiri fuseseră acoperite de straturile de frunze moarte și uitare, iar eu, care trăiam în alte condiții, animat de alte gânduri și țeluri, încercam să le reînviu prezența în acele locuri și viziunea lor despre lume. Între mine, cel care urma să înlăture lespedeza timpului, și acești oameni necunoscuți, blânzi și pașnici, încercând să își apropie nemurirea cerească și înțelegerea ei, dincolo de durerile vieții, se stabiliseră, înainte de a le întâlni lăcașurile, relații ciudate. Mă așteptau, îmi întindeau o punte familiară mie și lor. Dar ce urme ale traiului pustnicilor puteau exista pe suprafețele interioare ale chiliilor? Încă înainte de a le întâlni, mi-am evocat acești pereți pe care trecuse lumina curată a primăverii, strălucirea lunii, roșeața răsăritului, când se trezeau pe lavița de piatră. Apoi mi i-am imaginat mâncând, rugându-se, îngenunchind pe pardoseala uneori înghețată. Singuri. Cu un imens rotund de zăpadă în miezul iernii – cum a fost în ziua în care am găsit însemnările lui Alexandru Odobescu și când am hotărât să întâlnesc de îndată bisericuțele și adăposturile de piatră ale isihăștilor –, o nesfârșită suprafață albă punctată cu urmele picioarelor de păsări și cu frunze căzute. Dar gândul lor, acoperind întreaga creație și dincolo de ea, le înveșmânta singurătatea ca o mantie mereu însoțită.

Acești oameni singuri – un călugăr isihast de la Athos se numise atât de frumos Nichifor din Singurătate –, care priveau pământul ca pe un adăpost mult prea trecător, lăsaseră gânduri înalte, cu străluciri stelare.

*

Nu îmi amintesc detalii despre călătoria noastră – a mea și a soției mele Maria-Ioana –, a doua zi după descoperirea caietului lui Alexandru Odobescu. Era în februarie, cu zăpadă măturată de crivăț și ceruri plumburii. Am plecat, luând aparatul de fotografiat, cu Trabantul nostru, fidel ca un asin, la Buzău. Între Buzău și Boziorul șoseaua se strecura între coline și depresiuni adânci. Biroul primarului era îngust, dar omul s-a vădit înțelegător, chiar entuziasmat de importanța bisericuțelor necunoscute din vârful muntelui. Dorea să ne ajute și a înhămat pe dată caii primăriei.

– Nu puteți înainta cu Trabantul, ne încredință el. De aici înainte nu mai sunt decât dealuri împădurite și văi de râuri secate. De la stână va trebui să mergeți pe jos, prin zăpadă, până la Nucu. Omul meu vă va însoți, va lăsa căruța la stână. Apoi, poimăine, vă va lua din același punct.

– Câți kilometri sunt până la Nucu?

– Paisprezece cu căruța, apoi vreo trei pe jos.

Era o căruță ușoară, cu leagăn, iar caii – destoinici. Am trecut pe drumuri de pădure și am traversat de câteva ori vaduri de râuri înghețate. La poalele munților, căruțașul a oprit.

– Suntem la stână, spuse el. De aici mergem pe jos.

Câțiva câini lătrară, dar oile erau închise în ocol. Ne-am luat rucsacurile în spinare și am pornit pe valea unui râu, apoi am urcat, și, în sfârșit, am mers paralel

PAVEL CHIHAI A

cu muntele. Deși nu se vedea urmă de drum, o potecă de zăpadă afânată arăta că mai mulți oameni se îndreptaseră spre Nucu pe aceeași cale. Peste un timp, cătunul se zări între două coaste, cu acoperișurile încărcate de zăpadă și coșurile fumegând. Putea să fi fost ora trei sau patru după-amiază, dar pâclele serii dădeau reflexe albastrii zăpezii. Erau câteva case sub un cer imens, la poalele unor munți necunoscuți nouă.

– Nu este vremea cea mai bună pentru o excursie, ne spuse însoțitorul nostru când ne apropiarăm de cătun. Desigur că intenționase să ne comunice tot drumul această observație și despărțirea apropiată îi dădea curaj.

– Nu este o excursie, i-am explicat. Căutăm câteva biserici tăiate în stâncă și îți mulțumim mult că te-ai ostenit cu noi.

La Nucu, am fost găzduiți într-o casă ospitalieră, cu o lampă slabă ca un opaiț, dar un foc bun de vreascuri. Era punctul cel mai avansat, o așezare de câteva case, de unde puteam organiza și duce la bun sfârșit explorarea noastră. Peșterile nu erau cunoscute și fotografiile noastre după desenele lui Trenk nu avură succes. Se dădu sfoară în cătun și un bătrân se prezentă după o oră.

– Cunosce peșterile, spuse el. M-am dus de vreo două ori cu taică-meu când eram copil.

– Există drum? întrebai.

Bătrânul clătină din cap.

– Este un urcuș prin pădure. Apoi se vede Crucea Spătarului. De acolo mă descurc. Dar drum nu este.

– Când pornim? am întrebat eu.

Ne culcarăm de îndată, în locurile cele mai bune, aproape de vatră, dar am adormit greu. Eram emoționați, eu și soția mea. Foarte curând urma să vedem cu ochii ceea ce până atunci studiasem, comentasem, încercasem să înțeleg. Se aflau undeva pe o înălțime, ca o cetate ideală către care ne îndreptam gândurile.

Bătrânul a bătut la ușă cu mult înainte de apariția zorilor. Purta o căciulă grea, care îi ascundea aproape ochii, și avea un topor pe braț. Am înțeles această măsură de precauție, de altfel primejdios de modestă, când am distins pe zăpada proaspătă, urme de sălbăticiuni. „Lupii nu vin atât de aproape, dar le vom întâlni urmele curând“, a spus însoțitorul nostru. Am imaginea lui într-o fotografie pe care am făcut-o la începutul drumului, pe Valea Bordeiului.

Era o tăcere fără capăt și, la lumina stelelor, zăpada avea unduiri încremenite. Am străbătut din nou valea secată a unui râu, mărginită de pâlcuri de copaci, apoi am intrat în pădure. Prin poieni, zăpada începea să sticlească de-a binelea în lumina zorilor.

Am mers multă vreme, dar nici timpul, nici suișul nu aveau importanță. Și, pe neașteptate, am întâlnit bisericuțele din stâncă ale isihastilor. În acest munte, plin de copaci, de zăpadă și de păsări, lăcașurile de piatră mi-au apărut cuiburi omenești, părăsite de veacuri. Și cei care se adăpostiseră în ele nu erau muritori oarecare, legați de anotimpuri, ci călugări care meditaseră asupra lumii și se rugaseră pentru viața lor și a semenilor. Aici, aproape de cer, destinul lor nepământesc îi purta către adevărata fericire. Nu cunoșteau panica suferințelor și a morții. Mi-am închipuit un sihastru bolnav, într-o peșteră de piatră. Bătrân și singur, pe un așternut de frunze uscate, nemaiputând să aprindă vreascurile din apropiere, privind cu ochii încetoșați locul unde clătinarea tăcută a flăcării se stinsese. Și alături bisericuța, tăiată în aceeași stâncă, purtând cele câteva icoane țărănești, anafornița, o *Evangelhie* scumpă, pomelnicul ctitorilor săpat în nișa de la proscomidie. Desigur, ei nu regretau risipirea amintirii lor aici, pe pământ. Cuibul isihast a rămas părăsit ani și zeci de ani, până ce o altă fază de viețuire a urmat celei istovite. Vântul primăverii, azurul și mireasma de

Căutări în orizontul timpului

brad găsesc mereu aceleași urme omenești, risipite ca și frunzele moarte. În care loc liniștea este mai stăpână decât la Crucea Spătarului? O liniște purtată pe susurul frunzelor și țipătul păsărilor, pe care am auzit-o și noi, după ce ne-am oprit din măsurat și fotografiat. Liniștea „luminii necreate“, dincolo de viață și de bolta lumească a cerului.

Am întâlnit întâi Peștera Torcătorului. Am văzut intrarea în peretele drept al unei stânci, mult mai sus decât înălțimea unui om. Călugărul trăgea scara în timpul nopții de teama animalelor sălbatice. M-am întrebat atunci ce i-a îndemnat pe cei vechi să o numească „a Torcătorului“. Am găsit explicația în lucrările închinat isihasmului, care arătau că monahii viețuiau din meserii practice „din lucrul mâinilor lor“, cum arată Gavriil Protul. Deci călugărul din această chilie torcea lâna oilor.

Stânca cu Peștera Torcătorului se afla într-un loc deșert, înconjurată de bolovani, încât am putut-o vedea multă vreme după ce am început să urcăm o coastă plină de zăpadă. Biserița Fundătura ni s-a arătat într-o uriașă stâncă, scobită adânc. Fără nișele proscomidiei și diaconiconului nu am fi bănuț că este vorba de un locaș religios.

Peștera lui Iosif avea ferestrele împodobite cu arcuri gotice, ceea ce m-a ajutat să datez o fază de viețuire a complexului. Am desenat și fotografiat multe semne zgâriate în stâncă, a căror importanță s-a vădit a fi deosebită. Peștera îngăurită se afla într-un stadiu foarte înaintat de degradare. Din vechea biserică au rămas numai două părți întregi, pe care am distins, de asemenea, multe inscripții. Am mai cercetat fundul peșterii și Peștera lui Dionisie.

Ultimul obiectiv, biserița Agaton, era mai departe, către vârful muntelui. O știam din acuarela lui Trenk. Se afla într-o stâncă neagră, odinioară întreagă, dar în vremurile noastre având pereții în mare măsură risipiți, învelită într-o parte cu mușchi întunecat, ca un lînțoliu. Emoția întâlnirii bisericuței Agaton a fost stânjenită de un accident întâmplat soției mele, care a alunecat și s-a lovit puternic, de trunchiul unui brad. Din fericire leziunea nu a fost gravă, dar tot restul drumului a simțit o durere surdă care ne-a îngrijorat peste măsură.

De fapt, desenele lui Trenk ne preveniseră despre cele două pomelnice importante, cel din vremea voievodului Neagoe Basarab și cel rămas din timpul lui Vintilă Vodă. Literele săpate în stâncă erau împânzite de licheni. Aspectul lor, ca și biserița ruınată, ne-au impresionat în mod deosebit.

După ce am terminat și aici de măsurat, fotografiat și desenat anumite detalii care mi s-au părut mai interesante, ne-am întors în cătunul Nucu. În București, am căutat din nou manuscrisele lui Odobescu în care apar menționate bisericuțele de pe culmea Crucii Spătarului. Am semnalat și sugerat conducerii Institutului de Arheologie inițierea de săpături la monumentele din Munții Buzăului. Am prezentat rezultatele cercetărilor mele în revistele „Studii și cercetări de istoria artei“ (1973) și „Glasul bisericii“ (1974), precum și în cartea mea *De la Negru Vodă la Neagoe Basarab* (1976). Ele sunt, de asemenea, pe larg menționate în capitolul „Din istoria isihasmului în Ortodoxia Română“ din *Filocalia*, vol. 8, 1978, a părintelui Dumitru Stăniloae, ale cărui scrieri și sfaturi mă vor însoți toată viața.

Capitolul III

JURNAL DE SPITAL

Mallersdorf, 30.07.1983 - Mă aflu de patru zile în spitalul condus de doctorul Ion Albesen, nu departe de München, într-o încăpere depersonalizată, asemănătoare camerelor de hotel, unde nu m-am simțit niciodată în voie. Când porneam în cercetările mele medievale prin țară, preferam casele simple, țărănești, împodobite cu zestrea celor ce o locuiau, camerelor neutre de hotel. În spital, ale cărui dimensiuni nu le cunosc, bolnavi în halate, cu priviri încremenite, îmi întretaie drumul pe culoarele întunecoase. Îmi dau seama de felul cum arăt întâlnindu-le suferința zugrăvită pe chip. Singurătatea îți apare și mai adâncă atunci când gândurile se adună în cercul propriului sfârșit. Nu am știut că diagnosticul îmi va fi atât de sever, dar, dintr-un fel de presentiment, am luat cu mine cel de al șaptelea volum din *Filocalia*, pe care mi l-a dăruit însuși părintele Dumitru Stăniloae, cu prilejul unuia dintre dialogurile pe care le-am purtat în locuința sa. Urcam la părintele Stăniloae pe o scăriță și străbăteam mai multe încăperi înguste, ca într-un vagon, înainte de a ajunge în birou și bibliotecă, unde discutam despre Argeș, Câmpulung și Târgoviște. În primul rând, despre cuiburile isihaste din Munții Buzăului, pe care le-am descoperit în 1973, datorită și unor manuscrise ale lui Alexandru Odobescu, rămase necunoscute după sinuciderea sa. Am avut ecoul și consemnarea studiilor mele despre aceste vechi așezări monastice în volumul opt al *Filocaliei*, apărut în 1979. Păstrez în amintire călătoria în miez de iarnă la Nucu, în Munții Buzăului, discuțiile cu părintele Stăniloae și volumul șapte, pe care îl am cu mine aici, în spital, cu scrisul mare al părintelui pe prima pagină, singura carte pe care am ales-o să mă însoțească. I-am vorbit despre acea întoarcere spre sine a cărturarului din evul mediu românesc, acea acestei pașnică viziune despre lume care a inspirat strămoșilor noștri o creștinească blândete, apoi râvna de a-și apăra dreptul de a crede în principiul binelui. La care, părintele Stăniloae, considerând contemplația exclusivă ca o primejdie pentru cel care are de luptat cu greutățile vieții și cu nevoile civilizației, a subliniat faptul că românul nu s-a dovedit doar un contemplativ, un om al rugăciunii, ci și un om vrednic, foarte viu, rezolvând probleme practice, găsind căile cele mai potrivite pentru a le soluționa, în structura sa existând atât îndemnul spre realitatea necuprinsă și dincolo de timp a sufletului, cât și o luciditate, o comunicativitate care l-au ajutat să înfăptuiască bunurile necesare vieții sale pe pământ.

Am fost de acord cu părintele Stăniloae, adăugând că această trăsătură isihastă, contemplația – evocată de Neagoe Basarab în *Învățăturile către fiul său Theodosie* –, se află, cum însuși părintele a spus-o, în lumina adâncă a rugăciunii și a răgazului când ne închinăm. Ea există nu în prefacerile lumești ci în gândurile purtate către lumea absolutului, către dăinuirea noastră mai departe, în ceruri. Năzuința isihastă a ortodoxiei, pe care o vădesc în viața lor călugării, se afla prezentă și în sufletul celorlalți români în evul mediu, dar ogindind doar râvna către viața veșnică, nu gândurile de fiecare zi. Contemplația nu este un principiu de viață, cum constatăm la budiști. Este o cale a cunoașterii, nu a înfăptuirilor pământești, care au drumul lor.

Chipul părintelui Stăniloae îmi părea nimbant de har, cum am mai întâlnit o singură dată în viață, în împrejurări foarte ciudate, în clădirea ambasadei suedeze din București, în anii de început ai instaurării comunismului în țara noastră, la botezul

Căutări în orizontul timpului

unei fete, la care a fost invitată și familia lui Gheorghe Fratostițeanu, care mi-a propus să îi însoțesc. Atunci l-am cunoscut pe monseniorul Vladimir Ghica – îi știam admirabilul portret pe care i l-a făcut sculptorul Gheorghe Anghel. Era lume multă, am schimbat doar câteva cuvinte cu dânsul. Am reținut însă un răspuns dat unei femei care l-a întrebat ce să facă cu apa rămasă de la botezul fetei, răspuns care mi s-a întipărit în amintire: „Te rog să stropești cu această apă un pomișor“, a rugat-o monseniorul, privindu-o cu ochii lui limpezi. „Odată un pomișor a înflorit când apa de botez i-a ajuns la rădăcină“.

3.08.1983 – După-amiezele, când pelerinajul medicilor și personalului de serviciu se liniștește, rămân cu mine însumi și îmi amintesc de treptele despre care vorbesc legendele orientale, când și cei mai apropiați, soția, copiii, prietenii, se îndepărtează de tine, și te afli singur, acoperit de tăcere și de trecerea anotimpurilor, ca în grădina unui cimitir, unde ți se aștern pe mormânt frunzele uscate, apoi zăpezile, apoi ierburile crude ale primăverii, tu rămânând mereu același. Dar Iisus îmi este mereu aproape și, coborând în mica capelă a spitalului, îi privesc chipul de pe cruce, apropiindu-mi suferințele Sale, ca totdeauna în clipele grele ale vieții. Îmi amintesc de singurătatea drumului meu în lumea necunoscută a Occidentului, cum am îngenucheat în bisericile întâlnite în cale, catolice sau protestante, închinat lui Dumnezeu ca și cele din țara mea, unde îmi regăseam luminoasa copilărie și înțelegerea treptată a lumii. Diferite de cuprinderea în mine a cerului înstelat, dobrogean, odată, când l-am așteptat, trântit în iarbă, pe Teodor Ionescu, în curtea modestei sale locuințe. Dar atunci a fost o înfrățire cu lumea văzută, cu dimensiunile fără capăt ale universului. A fost o oglindire a universului în mine, o trăire păgână.

8.08.1983 – Am inspectat o mare parte din volumul *Filocalia*, care îmi este aproape, pe mica măsuță metalică de lângă pat. Am transcris pasaje întregi, poate în legătură cu un eseu mai mare despre cuibul isihast din Munții Buzăului, poate pentru un roman, mai mult ca sigur pentru propria-mi înavuțire. Voi încerca unele comentarii la persoana întâia, sau ca și cum ar fi exprimate de un personaj sau de autorul unui eseu.

„*A ales viața cea mai curată adică aceea singuratică*“ (7). A trăit în spirit, cu ochii închiși, îndepărtându-și amintirile, suferințele și bucuriile care l-ar fi putut stăpâni, dar nu pentru a se despărți de ele. Era liniștea singurătății, ca și cum ai trece peste o apă fără a mai privi în urmă. O îmbogățire prin presentimentul unei bucurii, aceea a harului. Liniștea cerului, liniștea orizontului anunțând o zi fără capăt. A copiilor care văd paradisul. Liniștea dezlegată de imobilitatea morții, trăită doar ca preludiu unei reînvieri, când zărim în pleoapele închise razele de fericire ale lumii în care privirile nu apun. Cum putem frâna risipirea și mișcarea imaginației altfel decât hotărnicind-o într-o seninătate cum a fost aceea a sfinților? Singurătatea nu este un cerc unde te afli doar tu, dincolo de orice altă realitate, ci însoțit de tot ceea ce nu moare, pe care, prin propria voință, ți-o însuiezi. Dorim să ne desprindem odată de această rătăcire prin lume, de aceste înaintări curajoase și reveniri înfricoșate, ne scuturăm de toți șerpii și de toate ispitele pentru a ne întoarce la noi cei dinainte, noi cei singuratici, care ne îndreptăm spre împărăția cerurilor fiind mereu într-însa. Stelele nu cunosc altă viață decât a bolții cerești.

„*Odată, exarhul chinoviilor le-a mărturisit că atunci când Theodosie cel Mare se afla în mulțime se simțea ca și în singurătate și liniștea aceasta o comunica și celor din jur*“ (14). Când coborau pentru liturghia de duminică, exarhul chinoviilor îi îndemna pe sihaștri, aflați în mijlocul freamătului și al vorbelor – numai prin prezența lui, ruptă din tăcerea vârfului de munte – să se adâncească în tăcere. În mijlocul mulțimii, ei trăiau o singurătate mult mai adâncă, de parcă cum cei din jur

PAVEL CHIHAI A

i-ar fi despărțit, nu apropiat de lume.

12.08.1973 – „*Nimic nu face atât de mult inima sdrobită și sufletul smerit, ca singurătatea întru cunoștință și tăcerea despre toate*” (128). Să te retragi dintre toate și de toți cei de pe pământ, fără să aștepti nici ajutor sau milă, nici compasiune de la cineva pe lumea aceasta. Îndreptându-te spre alții te desprinzi de tine și de adevărata-ți fire. Nu mai crezi în puterea de a urca treptele spre Dumnezeu, unde nu poți fi însoțit de nimeni. Când ești singur, nu îndrăznesc să se apropie de tine graba deșartă, lăcomirea, exprimarea prin cuvinte nedesăvârșite, risipirea în ceea ce nu este esențial, înfundurarea și nesocotința de a te considera destoinic. Încerc să mă descătușez de toate din jur, să mă recapăt, să îmi găsesc viața dincolo de pulsul inimii și drumurile sângelui. Să nu vorbească în mine decât Cel care m-a înfăptuit, dincolo de umilințele și orgoliile mele. Experiența liniștii nu destăinuie o zăvorăre succesivă a porților, o retragere a puterilor spirituale, ci dimpotrivă, o luptă împotriva duhurilor răutății, „*după îndrumarea părinților, când îți dai seama de perspectivele înfrângerii sau ale cununii biruinței*” (7). Îți capeți liniștea prin luptă, așa cum cruciații au ajuns la mormântul lui Iisus trecând prin bariere însângerate, având mereu în față veșnica lumină a cununii de spini.

15.08.1973 – S-au numit sihaștri, dar isihia a însemnat credință în puterea de a cunoaște adevărul Celui nevăzut, răbdarea de a te desprinde de tine însuși, dragostea înălțării către Cel de Sus. Căutând odată la valurile înverșunate ale unei furtuni, la suferințele și dezamăgirile oamenilor și la cutremurarea aripii unui biet pescăruș care își găsește o moarte fără crutare în acest desis întâlnit la venirea sa pe lume, ei și-au dat seama că „*dincolo de orice tulburare sau schimbare în bine, Dumnezeu este pace*” (190). Îmblânzind apele involburate ale vieții, ridicându-te din aceste vijelii fără crutare, uitându-ți rănila făcute de alții sau cu propriile-ți mâini, te întărești în tăcere, cu privirile înălțate către Dumnezeu. Atunci Dumnezeu te va asculta, „*deoarece Moise tăcând Dumnezeu a zis: „Ce strigi către mine?”*” (Ieșire XIV, 15) (242). Când liniștea și tăcerea îți vor fi adânci și netulburate, Dumnezeu va ști că-l chemi și-ți va veni întru întâmpinare. Maxim Mărturisitorul spune: „*S-au mutat din trup în duh înainte ca viața să sfârșească în trup*” (293). Atunci când locul vieții îl ia liniștea.

16.08.1973 - Imobilizat în patul alb, între pereții fără culoare, mă despart de viață, îmi privesc filmul amintirilor. Într-un fel, desprind amintirile de timp, le obiectivez. M-a îndemnat nu numai verdictul medicilor. Îmi contemplan șirul de scene cu un fel de curiozitate, încercând să înțeleg motivele care mi-au hotărât un gest sau o atitudine. Amintirile îmi par străine ca și cum ar aparține altuia.

Miguel de Unamuno mărturisește că Iisus, zugrăvit răstignit pe cruce pretutindeni în bisericile creștine, inspiră durere și suferință celor care îl contemplă, și se întreabă de ce artiștii nu au înfățișat altă scenă din viața Mântuitorului. Poate pe Iisus intrând sărbătorește în Ierusalim, propovăduind mulțimilor, îmblânzind apele lacului. Dar eu înțeleg că Iisus a adunat durerea tuturor oamenilor, poate ceea ce L-a apropiat cel mai mult de natura lor. Astfel, El se află și în suferința noastră. Și-a luat chip omenesc pentru a ne fi alături și simt, peste două mii de ani, că apropierea morții nu i-a fost ușoară, ca și nouă. În clipa aceasta nu îmi amintesc cuvintele Evangheliei, dar îl văd în realitate și îmi imaginez durerea palmelor pironite pe cruce. Atunci, Iisus n-a mai avut pe nimeni alături. Nici mulțimea primindu-l cu ramuri de măslin, nici cărturarii, nici apostolii. Singur, cum sunt eu acum, în spitalul alb, fără contururi, în afara vieții. Copil, târând sania pe dealurile roșcate din preajma mării, în Constanța, traversând crestele albe ale zăpezii pe care o spulbera vântul, ca și dantela valurilor. Rătăcind în această pustietate din coasta mării, care în antichitate fusese numită

Căutări în orizontul timpului

„Inospitalieră“, iar mai târziu, „Potrivnică“, „Marca Neagră“. A fost un început de drum. O singurătate pe care nu o căutam – dimpotrivă –, dar, de care totuși mă simțeam atras, temându-mă de ea.

Încerc uneori să mă definesc, să mă înțeleg pe mine: sunt cel care trăiesc vidul spiritual al universului, cu prefaceri în care bietul nostru fir de nisip – Pământul – va dispărea iremediabil, sau cel care mă bucur de privilegiul de a gândi și a-mi înălța templul acestei virtuți, încurajat de iluzia eternității ei? Ambele legate de perspectivă vieții postume. Ca o amenințare sau un temei al vieții pământești, care a început să se contureze când aceea care m-a adus pe lume a dispărut.

Nu, nu mi-a fost teamă de moarte. Am gândit la ea printre crucile cimitirului din Constanța, dar și sub cerul înstelat. Mi-a fost îndeajuns că am cunoscut-o și m-a ajutat să înțeleg dimensiunea eternității, nemurirea celor vechi și perspectivele incerte pentru contemporani.

Mă întreb, în ce măsură le-am răspuns celor care m-au privit cu oarecare încredere. În primul rând celei care mi-a dat viață, pe care nu am cunoscut-o. Ce sentimente îți poate inspira un nou-născut? Mama nu mi-a văzut privirea de mai târziu, nici adunarea oarecum semnificativă a cuvintelor. Mă întreb: va rămâne în nesfârșita lume care mă înconjoară un gând al meu? Și pentru câtă vreme? A generat o frază, un paragraf dintr-o carte, un îndemn spre înțelepciune sau un ajutor pentru înțelegerea unei semnificații?

Acum, în spital, îmi pot da seama în ce măsură cei morți îmi sunt alături, mai bine spus trăiesc în mine, cum scria Châteaubriand, evocând lumina pe care soarele o trimite încă după ce dispăre dincolo de orizont, apoi prezența celor în viață, cu care am descifrat, de asemeni tainele lumii. Îi evoc și pe cei care mi-au fost indiferenți, simple umbre pe decorurile scenelor pe care le-am traversat fără a mă opri, fără a le privi, fără a le distinge, comițând poate neiertate erori. Rătăcind pe un bulevard aglomerat, să spunem cel pe care se află cinematograful Scala (bulevardul Magheru?), pierdut în mulțimea care defila, tot în București, de 1 mai, sau pe Champs Elysées, trecând în revistă coliviile elegante ale bistrourilor.

Cât de atent parcurg într-o carte gândirile altuia, ceea ce îmi propune pentru îmbogățirea conștiinței, sau când îmi citesc propriile scrieri? Primele le urmăresc fără severitate profesională – doar nu sunt critic – dar purtându-le, cum este firesc, de-a lungul unor repere proprii, pe celelalte, cu aprecieri formale, nefiind posibil să privesc din alt punct de vedere decât al meu: dacă expresia acoperă intenția de fond, dacă nu există un demers mai potrivit pentru ceea ce doream să dăruiesc cititorilor. Întrebându-mă mereu dacă am scris ceea ce se cuvenea. Motiv pentru care prefer să mă las purtat de lectura altora decât să mă apropiu de biroul meu.

Mă recitesc când urmăresc să verific temeinicia celor afirmate. Cea de fond și cea formală. Apoi când încerc să deduc participarea celor cărora le-am dăruit o carte, interesul, indiferența sau refuzul lor. Încerc să-mi imaginez felul lor de a vedea lumea, literatura, prejudecățile, subiectivitatea, să citesc cu ochi străini mie, uneori poate potrivnici.

Alteori mă întreb dacă vreuna din cărțile mele mă reprezintă. Când descriu întoarcerea de pe mări a unui aventurier ratat sau trăsăturile unui cadavru din piatră dintr-o biserică din Elveția, sfâșiat de șerpi și de broaște. Dar când ai în față moartea ești doar tu și această cupă pe care o bei, ca Iisus pe Muntele Măslinilor. Gândindu-te dacă ai fost privilegiat existând în acest interval care se numește viață.

O cameră de spital este o foaie albă care te așteaptă să o acoperi cu suita gândurilor, alteori să o privești impasibil, mergând ca într-un vis pe poteca din marginea mării, de-a lungul unor coline roșcate și a valurilor lovindu-se și risipindu-și dantela

PAVEL CHIHAI A

crestelor, apele fiind mereu aceleași, fără contur și fără limite.

Îmi îndrept mereu întreaga realitate către mine, ca și cum lumea nu ar exista? Mă întreb mereu ce va deveni această trecere când eu voi încremeni, și cum va urca și va coborî soarele în ceruri. Cum va arăta, care va fi cimitirul popasului meu?

Am gândit mereu, aici, în spital, la locul care mi-a rămas, în amintire, cel mai apropiat. Vechea casă de lângă țărmul mării? Ierburile stepei uscate de secetă? Bolta catedralei din Chartres? Sau balconul din München și livada de tei care îl desparte de apele leneșe ale Isarului?

În copilărie, școala era închisă duminica și coboram, uitând fericit de notele proaste, către port, trecând în revistă stolul de bărci albe și provele vapoarelor uriașe, cu nume ciudate, și chipuri de marinari străini, flecărind pe punte, și grănicerul imobil, plictisit, păzind acest hotar dintre ei și noi, pe care l-am cunoscut mai târziu. Hotarul. Mă atrăgeau vapoarele, cerurile necunoscute, fără să știu că, după mulți ani, drumul invers, cel din străinătate către țara mea, tănuită în suflet, aproape necunoscută, era să îmi fie cea de a doua și ultima obsesie.

Gândesc în clipa aceasta, în spitalul din Mellersdorf, la ceea ce am reținut din trecut, le zestrea memoriei mele. Ceea ce a meritat într-adevăr să nu fie dat uitării sau, cum se întâmplă, mi-au rămas doar amănuntele nesemnificative? Primele, chiar pierdute, aflate dincolo de hotarul înțelegerii, se află totuși nu departe, nu în întregime străine. Bănuiesc, doresc să cred că o urmă a trecerii lor a rămas, necunoscută mie dar mereu prezentă.

Capitolul IV

ÎN TRE RISIPIRE TRUPEASCĂ SI NEMŪRIRE

Absența gazdelor mele – care nu m-au așteptat în gara Geneva, cum speram – m-a descumpănit. Mă aflam pen'ru întâia oară în lumea necunoscută a Vestului.

Câtva timp m-am pîmbat de-a lungul peronului, privind clădirile din apropiere și vitrinele care începuseră să se lumineze, deși nu coborâse încă noaptea. Gândeam că gazdele mele, întâlnite întâmplător pe plaja de la Mamaia, de care nu mă lega nimic, iar lor nu le inspiram nici o obligație, nu vor apărea, și că va trebui să mă descurc singur, cu un pașaport românesc în buzunar și atîția franci cât să-mi cumpăr o chiflă. Eram hotărât să-mi păstrez modul obișnuit de a aprecia evenimentele, adică să le ignor, și m-am îndreptat spre o vitrină multicoloră de la capătul peronului – nu trăim într-o lume a stimulentei, cum a spus Alwin Toffler? –, a unui magazin de jucării pentru copii. Nu încremenite și cenușii, ca în vitrinele bucureștene, ci acoperite cu smalturi vii și blănuri lucioase, mai toate cu mișcări sincopate.

Era al doilea șoc după acel spectacol de la Zürich, când, coborînd din avion, am întâlnit explozia culorilor autobuzelor, ale cămășilor și revistelor atîrnate în fața chioșcurilor, și firmele succedându-se în perspectiva străzii.

Acolo, la Zürich, a trebuit să părăsesc aeroportul, grăbindu-mă spre gară. Dar aici, la Geneva, în fața vitrinei cu jucării, am avut vreme să-mi amintesc propria-mi copilărie, de care nu mă despărțisem definitiv. Uitasem chiar, dintr-o vocație a aspectelor contrarii, de imaginea mea, coborînd din tren, străbătînd peronul deșert, închipuindu-mi că întîlnesc zeci de fantome prietenoase, chiar admirative, ca într-un tablou suprarealist. Apoi când, disperat, căutam din priviri firma Crucii Roșii, unde aș fi găsit un prim adăpost.

Poate vitrina cu jucării mi-a rămas mai vie decât orașul însuși, Geneva oglindindu-se într-un lac străbătut de vaporase, sub un pod uriaș, împodobit cu un basorelief monumental pe care apar mai multe personaje necunoscute. Oricum, supraviețuirea mi-a fost asigurată, primind casă și masă fără să dau nimic în schimb. Fusesem și în țara mea în situații asemănătoare, așa încât lipsa muncii și a răsplății cuvenite nu m-a stînjenit, fără s-o fi putut ignora. În linii mari, occidentalii s-au purtat admirabil, dar nici eu nu am pornit din noaptea comunismului către lumea liberă cu pretenții absurde sau cu complexe de superioritate. Aveam o creștinească înțelegere pentru slăbiciunile altora, fără ca dragostea de aproape să îmi subrezească dorința de afirmare proprie.

Întîlnirea cu directorul Institutului de Istoria Artei din Geneva a fost banală. Nu îmi amintesc înfățișarea sa, nici decorul în care am schimbat cele câteva cuvinte convenționale. Probabil a gândit – ceea ce am presupus și eu – că invitația pe care mi-a trimis-o pentru a traversa Cortina de fier era pur formală, cu caracter caritabil. Important pentru ceea ce am reușit să realizez a fost circuitul de studiu pe care mi l-a propus în Elveția Romandă, încredințându-mă unuia din apropiații săi, un tânăr bulgar masiv, cu obraji bucălați și ochi înguști, a cărui imagine mi se suprapune în minte cu cea a actorului Philippe Noiret. Lui Stefcu – așa se numea colegul meu – nu i-am cunoscut niciodată adevărata fire, deoarece am fost puțină vreme împreună.

PAVEL CHIHAI A

Oricum, era foarte binevoitor, cred că avea mare însemnătate faptul că amândoi veneam din Est și că el luptase, iar eu încercam să înțeleg o lume ascultând de alte legi, pe altă treaptă de civilizație. Cu siguranță însă că el depășise acest stadiu, deoarece la poarta institutului îl aștepta o mașină elegantă, pe ale cărei perne m-am întins fericit. Și-a aprins o țigară scumpă și m-a asigurat că nu vom avea probleme traversând Elveția Romandă după itinerarul stabilit. Eram oaspetele său. Mi-a arătat o uriașă valiză neagră în fundul mașinii și a adăugat că îmi stătea la dispoziție pentru a fotografia piesele pe care le-aș fi considerat interesante. Stefco evadase de un deceniu din Bulgaria, fusese muzeograf sau paznic de muzeu și cred că lucra și în cercetare, dar dialogurile noastre nu au căpătat o coloratură profesională. Mi-am dat chiar seama că aceste discuții l-ar fi plictisit și, instinctiv, l-am cruțat de confesiunile mele într-o regiune înfrumusețată de atâtea vestigii.

Misterul prea bune sale stări mi s-a lămurit atunci când la plecare, într-un cadru de ușă de pe fațada somptuoasă a unui chalet, o doamnă, cu câteva decenii mai în vârstă decât binefăcătorul meu, l-a sărutat cu o patimă neîmpărtășită. Oricum, găsisese posibilitatea supraviețuirii. Stefco era simpatic, avea umor și privea cu ochi sclipitori chelnerițele care ne serveau, surâzătoare. Am discutat mai mult despre femei decât despre monumentele de artă medievală. Gustam voluptatea paturilor rustice din hanurile în care poposiseră probabil și eroii din *Der Zauberberg*, găseam admirabil faptul că o singură familie asigura serviciile unui astfel de adăpost primitiv și invidiam sănătatea acestor oameni de munte, harnici, îmbujorați la față. Realizam totodată, eu și Stefco, calitățile și cusururile lumii noastre estice, care ne confereau o altă identitate. Printre altele, un mod mai sentimental de a-i privi pe cei din jur.

Îmi amintesc de mica localitate Sion, cu vârful stâncos al castelului Tourbillon și biserica din secolul al XII-lea, unde am admirat un incunabul, din care un fragment s-a rătăcit în Transilvania. Dar nu pot preciza ziua în care am poposit la castelul din La Sarraz, deși s-ar fi convenit să rețin data acestui eveniment important în viața mea. Oricum, se lăsa noaptea peste vârfurile crenelate ale cetății când Mercedesul nostru, care străbătuse valea unor dealuri împădurite, a fost întâmpinat de ferestrele luminate ale așezării. Merseserăm câteva ore bune și Stefco îmi vorbea deja de prietenul său, administratorul castelului, care, prevenit, ne invitase la cină. Îmi vorbea privindu-mă complice, ridicând mâinile de pe volan, prefigurând gestul de a-și trage în față prepelițele fripte, fazanii împodobiți cu propriul penaj, cana uriașă cu vin roșu.

Ne-am aflat apoi într-o curte largă, înconjurată de metereze, în fața unei intrări monumentale. Trebuie să fi fost ora opt seara, poate mai mult. Am căutat din ochi capela și am descoperit-o lângă fațada castelului, cu o rozetă colorată deasupra portalului.

Urmărindu-mi privirile, colegul meu, care se grăbea să coboare, a înțeles:

– O.K., a spus el. Mergem întâi în capelă.

Credea că la mijloc era un interes științific și prietenia îl îndemna să îmi satisfacă această dorință, deși i se citea pe chip nostalgia pentru cina pe care o bănuia îmbelșugată.

Nu înțelegea. Mă aflam într-o stare deosebită, și aceasta, din momentul în care, pătruns într-o lume necunoscută, trebuia să înfrunt nu numai adversitățile, ci și convingerea că ele nu îmi vor risipi identitatea. Eram ca și în momentele din viață în care mă aflasem singur în fața morții, ca atunci când, doisprezece ani mai târziu, l-am căutat pe Iisus în capela spitalului unde mi se pusese un sever diagnostic. Și în Elveția, îmi amintesc, mă îndepărtam de cei care mă însoțeau, când îi întâlneam chipul, și ingenuncheam, chemându-l îndurarea. Mă despărțeam bucuros de semenii pentru a-L întâlni. În lumina altarelor uitam rătăcirea prin lumea străină, pe care mi-o

Căutări în orizontul timpului

premeditasem altfel. Numai atunci mi se limpezeau activitățile inutile, exprimarea stângace, înfumurarea gândului de a-mi întemeia nemurirea aici, pe pământ. Despărțindu-mă de mine îmi chemam liniștea. Amuțeau cele din jur, apoi eu, cel care doream să fiu într-un fel sau altul. Dincolo de obsesia morții, întâlnită o dată cu conștiința vieții, când mi s-a făcut cunoscut sub ce lege îmi este dat să trăiesc. Ajungând uneori la pacea, la înțelesul Cuvântului. Îmblânzind furtunile, înălțând aripi, desprinzându-mi privirile de pe rănilor sângerânde. Adâncindu-mă în tăcere.

Atunci știam că Dumnezeu mă va ajuta, că îmi va primi dureroasa năzuință de a-i fi aproape. Liniștea îmi împietrea ființa în eternitate și nu rămânea din mine decât chipul omului ideal, așa cum l-a văzut Michelangelo. Departate de cei dragi, de amintiri, morminte, de propriul trecut și iubirea de sine.

În capela castelului din La Sarraz era aproape întuneric. Descopeream doar colonetele gotice și icoanele vechi, ale căror culori și aureole sclipitoare înăvrușeau obscuritatea absidelor. Am îngenunchat în fața altarului și m-am rugat lui Iisus să-mi întărească credința, apoi, pornind spre ieșire, mi-am aruncat privirile spre tablourile și sculpturile care îmbogățeau locașul. Și atunci, în lumina de betea a lumânărilor, mi s-a dezvăluit un mormânt de piatră ciudat, cum nu mai văzusem nicicând. Era statuia funerară a unui cavaler medieval, dar nu înfățișat, ca de obicei, la 32 de ani, vârsta morții pământești a lui Iisus, ci dincolo de viață, așa cum se afla în pământ, adică în întregime gol, cu carnea căzută în neputința putreziciunii. Viermi lungi îi devorau trupul, lăsând urmele trecerii lor, iar broaștele aceluiași întunecimi ale păcatului și ale morții îi acopereau lacome porțile vieții, gura și sexul.

Inscripția destăinuia anul morții, 1360, și numele celui care fusese bailli-ul (ofițer de sabie sau judecător, cel care hotăra dreptatea în numele regelui sau al unui senior), François de La Sarra, întins fără veșminte pe dala sarcofagului, cu capul sprijinit pe perna ținută de patru scoici, din aceeași lumea a adâncimilor. Lângă trup se aflau sculptate soția și fiica sa, în prețioase rochii de aparat, cu coafuri înalte, iar în fața mormântului, pe două pedestale, fiii săi, în armuri masive, cu centuri cavalierești și scuturi heraldice, încât cavalerul înfățișat *in transis*, cum se numește această risipire subpământeană, părea și mai respingător alături de familia sa în plină strălucire.

De ce oare am rămas nemișcat nu știu câtă vreme, încercând să îmi apropiu taina acestor sculpturi, să înțeleg ceea ce au vrut să exprime cei care le-au conceput astfel? O imagine străină, dar pe care o bănuiam în mine, fără să mi-o mărturisesc atunci când trupul mi se afla rob al bolii sau somnului, când – părăsit de conștiința firească – mi se iveau acele întunecimi cu animale oarbe și lunecoase.

Îmi amintesc: am ridicat brațul, ca și când aș fi avut intenția să notez ceva sau să mă încredințez că sunt încă viu, dar am rămas cu el suspendat, eu însumi făcând parte din acea lume încremenită și totodată aparținând capelei creștine, locului unde totul amintea de dănuirea spiritului în eternitate. Prezența unui cadavru într-un locaș împodobit de preot și enoriași, ca o grădină a credințelor. Un defunct ale cărui urme nu dispăruseră, cum se cuvenea, de-a lungul anilor, a secolelor. Zvârlit în lumina zilei ca o mărturie nedorită.

Un trup care cunoscuse spasmele agoniei, lupta cu moartea. Păstrând încă moli-ciunea vieții din care mușcau viermii, întins pe lespede de piatră. De care mă simțeam aproape, deși îmi auzeam bătăile inimii, sângele care îmi alerga prin artere, gândurile. Lipsindu-mi totuși argumentele supraviețuirii, cuvintele luminate, mângâierile consolatoare. Singur în fața unui trup. Ca și trupul meu, pe care l-am simțit uneori străin. Luptam, ca și lumina slabă a capelei, cu întunericul. Ca razele

PAVEL CHIHAI A

prinzându-se de sfeșnicele argintate, de ramle icoanelor, de colonetele bronzate ale mormântului bailli-ului François de La Sarra. Într-o tăcere grea, în care am distins într-un târziu, nu știu după câtă vreme, respirația colegului meu Stefcu.

Cu toată întârzierea noastră, administratorul castelului a fost foarte amabil. Am petrecut o seară plăcută în încăperile uriașe, cu tapițerii de epocă, am cinat la o masă lungă, plină de bunătăți, dar nu puteam uita trupul în decompoziție al cavalerului de La Sarra, în legătură cu care am pus atâtea întrebări, că Stefcu mă privea dojenitor. Generos, ca de obicei, mi-a făcut mai multe fotografii cu detaliile pe care i le-am indicat, propunându-mi chiar să pozez în fața mormântului, ceea ce, bineînțeles, am refuzat.

Reîntors la Geneva, m-am adâncit în studiul acestui monument al familiei La Sarra, al activității, genealogiei și domeniilor lor, de care nu se ocupaseră prea mulți istorici. Doar Jurgis Baltrušaitis introduce această sculptură în istoricul reprezentărilor decompoziției și o leagă de tema „Întâlnirii celor trei vii și trei morți”, precum și de romanul de origine indiană *Varlaam și Ioasaf*. E. H. Kantarowicz susține că reprezentările celor defuncți *in transis* au fost inspirate de efigii (reprezentând pe regii sau demnitarii englezi în viață), alăturate trupurilor lor în descompunere. Erwin Panofsky adaugă că această efigie sublinia poziția socială, rangul defunctului, care rămânea nealterat în istorie. După ce am citit în biblioteca institutului din Geneva texte legate de imaginile medievale *in transis*, am ajuns la concluzia că Georges Duby se apropia cel mai mult de adevăr. El scrie că Biserica Catolică înfățișase această decădere trupească pentru a arăta care este consecința plăcerilor efemere, invitând către o conduită creștină. Statuile funerare arătând starea trupului după moarte sunt un avertisment dat celor ce folosesc privilegiul existenței în alte scopuri decât cele cuvenite.

Mi-am pus mai departe întrebarea: cui se adresa Biserica? Urmărea în general convertirea tuturor credincioșilor, sau a unor anumite categorii, a căror conduită, atunci, la mijlocul secolului al XIV-lea, nu era socotită corespunzătoare de către mediile eclesiastice?

Cercetând semnificația frescei reprezentând „Întâlnirea celor cei trei vii și trei morți”, din Campo Santo din Pisa, precum și inscripțiile care o înconjoară, apoi a poemei lui Konrad von Würzburg „Răsplata lumii”, în sfârșit, citindu-i pe autorii franciscani Fra Domenico Cavalca, Fra Bartolomeo de San Concordio sau Jacopo Passavanti, mi-am dat seama că reprezentările corupției trupești apar în pictură, sculptură și artele minore ca mijloace de înfrânare a unor tendințe de emancipare a cavalerilor de sub autoritatea Bisericii Catolice și a preceptelor sale tradiționale. Biserica a încercat printr-un sever mesaj să-i recâștige pe cei înstrăinați de ea, punându-le înaintea imaginii risipirii lor, în care trupul este văduvit de spirit, asemănător pământului orb. Privit în perspectivă, acest conflict între conservatorism, pe de-o parte, și tendințele de emancipare ale unei categorii sociale orientate către noi valori, pe de alta, ne destăinuie mutații relevante într-o epocă de prefaceri hotărâtoare în mentalitatea vest-europeană.

Aceste concluzii mi s-au conturat în săptămânile următoare, când am rămas la Geneva, protejat de o familie de vechi cărturari, apoi la *Kunsthistorisches Institut* din Florența, unde am fost invitat pentru cteva conferințe, care mi-au fost recompensate peste așteptări, permițându-mi să plec la Paris pentru a mă înscrie la doctorat, ceea ce îmi propusesem încă de la plecarea din țară.

Când m-am prezentat profesorului Louis Grodecki, directorul meu de teză de la Sorbona, pentru a stabili împreună subiectul lucrării, i-am propus inițial un material

Căutări în orizontul timpului

despre cele două Prerenășteri din Țara Românească, prima în cel de-al doilea deceniu al secolului al XVI-lea și cea de-a doua, la mijlocul secolului al XVII-lea.

– Îmi este foarte greu, chiar imposibil, mi-a spus profesorul Grodecki, să vă dau indicații bibliografice pentru un spațiu cultural pe care nu îl cunosc. Și apoi, calificativul! Cum să apreciez o teză ale cărei argumente nu le pot verifica?

Puteam să realizez cu însumi aceste aspecte, dar nu mă puteam lăsa pradă remușcărilor, deoarece profesorul aștepta să-mi aleg un subiect legat de evoluția artei medievale din Occident. Am rămas descumpănit, gândind cu invidie la cei ce putuseră călători, studia și cerceta monumentele din toată Europa. Și atunci, însuși acest sentiment de descurajare, de umilință a condiției mele mi-a trezit în minte imaginea statuii din capela castelului din La Sarraz.

– Ideea de nemurire și decompoziția în evul mediu, am propus, privindu-l înspăimântat. Și i-am relatat în câteva cuvinte ciudata mea întâlnire.

– Admirabil! Este o temă puțin cercetată, de care unii s-au ocupat mai mult în trecut. Oricum, profesorul Pierre Chaunu ține un curs despre ideea morții în evul mediu și va fi, de asemenea, foarte interesat de lucrarea dumitale.

Prin generoasa amabilitate a profesorului Grodecki am reușit să capăt o bursă pentru *Cité Universitaire*, unde locuiau studenți și doctoranzi străini, mult mai tineri decât mine. Veniturile mele erau foarte modeste și la ora dejunului, care mă găsea de cele mai multe ori la *Bibliothèque Nationale*, îmi ofeream un sandviș subțire, privind prin geamurile bistrourilor colegii americani cum luau foarte în serios acest ritual. Înghițeam sandvișul în porții mărunte, gândind că este absurd să doresc mai mult decât ceea ce soarta îmi oferise. În fața bibliotecii era o rotondă de verdeață cu bănci de fier, din secolul trecut, și o prezență luminoasă de copii mici și porumbei.

După ce se lăsa noaptea lucram și la cămin, în camera mea spațioasă dar mobilată sumar, încă mai depersonalizată decât o cameră de hotel. Singur între pereții lipsiți de orice podoabă priveam pe fereastră șirul neîntrerupt de camioane care traversau bulevardul Jourdain. Tinerii mei colegi se întâlneau în holul clădirii, unde se aflau fotolii comode, și priveau ecranele televizoarelor.

Mă împrietenisem cu un negru nigerian, vecinul meu de cameră, care studia influența artei africane asupra pictorilor din secolul al XIX-lea, dar care era adesea preocupat de vizitele unei conaționale cu ochi sclipitori, plini de îndrăzneală, și un zâmbet care îi pune în valoare o dantură superbă.

Această tânără fată de culoare, care lucra într-o butică de mode, ne întrerupea adesea dialogurile, dintre cele mai interesante. Mă retrăgeam în camera mea, sub privirile jumătate rușinate, jumătate complice ale amicului, dar lectura nu prea mergea, deoarece modul zgomotos în care își manifesta sentimentele perechea nigeriană, țipetele neomenesti și bufniturile în pereții camerei îmi compromiteau studiul. Nu știu dacă mă cuprindea indignarea sau invidia, oricum îmi evocam corpul suplu și mâinile lungi ale fetei lipite de rochia colantă, când își întâlnea prietenul, apoi ochii înflăcărați, încercând să exprime și oarecare jenă pentru ceea ce știa că îmi este cunoscut.

De câteva ori vecinul m-a ispitit, privindu-mă peste ochelari:

– Aș putea să-ți fac cunoștință dacă vrei! Lucie nu e mofturoasă!

I-am dat de înțeles că nu stau strălucit cu banii (ceea ce la Paris nimeni nu mărturisește!). Apoi, fără să fiu laș, simțeam o ușoară panică pentru securitatea mea trupască în fața vrăjitoriilor necunoscute ale Africii.

După câțiva vreme a trebuit să mă întorc în țară, fără să îmi fi încheiat cercetările, lecturile, însemnările. Am continuat totuși să lucrez cu materialul adunat

PAVEL CHIHAI

și cu prețiosul concurs al profesorului Louis Grodecki. Doctoratul l-am susținut doi ani mai târziu, în 1973, în fața unor profesori de înalt prestigiu. Atunci, în vreme ce îmi desfășuram argumentele, mi-a apărut, pe neașteptate, între mine și examinatorii mei, sculptura cu trupul sfârtecat de viermi al cavalerului François de La Sarra, amintindu-mi nu numai de ființa mea păcătoasă și pieritoare ci și de înălțimea gândurilor, de nemurire.

Capitolul V

NEMURIRE ȘI DECOMPOZIȚIE ÎN ARTA EVULUI MEDIU

N. Stroescu : Îl avem astăzi ca oaspete în studioul nostru* pe Pavel Chihaia. Ne-am întâlnit să discutăm cartea sa, care a apărut în 1988, anul trecut deci, în editura Fundației Culturale Române din Madrid, cu titlul *Immortalité et décomposition dans l'art du Moyen Age*. Este o carte care a atras atenția cercurilor de specialitate și nu numai acestor cercuri, despre care am vrea să schimbăm câteva cuvinte în cadrul acestei emisiuni. În orice caz, nu vom prezenta un rezumat al cărții. Preferăm să deschidem câteva perspective, să reținem câteva motive, să schimbăm câteva idei în legătură cu această lucrare, în care Pavel Chihaia arată evoluția concepției despre viață și moarte în civilizația occidentală, între secolul al XII-lea și al XIV-lea, astfel cum se oglindește în unele scrieri și opere de artă ale vremii. Este o evoluție depinzând de o serie de factori dominanți ai epocii respective, în primul rând de Biserică. Pavel Chihaia reușește să ne învedereze în mod magistral mentalitatea și transformările cavalerilor medievali, o cotitură a înclinărilor lor deschizând o perspectivă spre Renaștere. Dar să intrăm în subiect. Știu că tema cărții dumitale a fost și aceea a tezei de doctorat. Nu ai avut tentația să propui un subiect din istoria culturii medievale românești, de care te-ai ocupat atâta timp? Știu că și acum ești preocupat de cultura românească, așa cum o arată de altfel și volumul tipărit cu patru ani în urmă aici, la München.

Pavel Chihaia : Când am ajuns la Paris, în 1971, și am fost primit de către profesorul Louis Grödecki, șeful catedrei de istoria artei medievale de la Sorbona, i-am propus inițial un subiect din cultura medievală românească, despre care am scris, de altfel, într-una din cărțile mele. Doream să fac o lucrare despre Prerenășterile românești, aceea din al doilea sfert al secolului al XVI-lea și cea de la mijlocul secolului al XVII-lea.

N.S.: Pus brusc în fața obligației de a redacta o lucrare de istoria și cultura Occidentului, nu ți s-au ivit dificultăți în legătură cu posibilitățile pe care le aveai atunci?

P.Ch.: Eram dezavantajat față de colegii de doctorat din Occident care putuseră călători, și deci cunoaște monumentele nu numai din fotografii – ceea ce pentru îndeletnicirea noastră este foarte important –, care frecventau biblioteci și arhive, având la îndemână materialele necesare. Am avut însă și un mare avantaj, și anume faptul că veneam dintr-o țară a cărei cultură continua tradiția nobilă a Bizanțului, acest temei din care înflorise și cultura Occidentului. Studiind originile artei românești, puteam înțelege mai bine fenomenele culturale ale evului mediu timpuriu al Occidentului și, în general, perioada prerenascentistă, percepută mai puțin clar de mulți cercetători din Vest. Totodată, am avut privilegiul de a avea eminenți colegi la Institutul de Istoria Artei din București – îi amintesc numai pe cei care nu mai sunt, Emil Lăzărescu, Vasile Drăguț, Ana-Maria Musicescu – precum și distinși colegi de la institutele înrudite, de al căror generos concurs m-am bucurat tot timpul și cu care am colaborat în mod exemplar. Până la generația noastră s-au studiat mai cu seamă relațiile culturale din evul mediu cu Bizanțul și lumea slavă. Noi ne-am îndreptat

* Dialogul a avut loc la 12.03.1989, la postul de radio Europa Liberă.

PAVEL CHIHAI A

atenția și către Occident. Trăsături ale civilizației și artei occidentale pot fi surprinse în Țările Române până la invazia otomană (deci până la mijlocul secolului al XV-lea), deși temeiul cultural a rămas, în mod preponderent, cel răsăritean, apoi constatăm o puternică influență a culturii vestice începând cu mijlocul secolului al XVII-lea, cu acea Prerenștere de care am amintit mai sus. Curente occidentale, venite pe mare – pe Marea Neagră, pe Adriatică –, prin Transilvania, prin Polonia, la un moment dat, mai târziu, chiar prin Rusia, toate aceste curente au dat o coloratură specifică culturii românești.

N.S.: Rețin pentru ascultătorii noștri remarcă unui specialist despre intercomunicări, câteodată subterane, altădată evidente, între Răsăritul și Apusul Europei. Este vorba de un temei comun și de aspirații proprii, dar care se armonizează și se completează tocmai datorită unei unice rădăcini.

P.Ch.: Civilizația noastră veche a fost la unison, până la mijlocul secolului al XV-lea, cu întreaga civilizație europeană, iar o serie de opere de artă de mare importanță prezintă o serie de trăsături comune și stau la același nivel valoric cu cele din Vest. Astfel încât am putut face, în cartea mea cu subiect occidental, analogii extrem de interesante cu opere de artă românești sau cu fragmente de literatură veche românească.

N.S.: Acum, să intrăm în concret. Preocupările dumitale, și, în același timp, cheia, poate principală, a interpretării, au în vedere monumentele funerare *in transis*, în descompunere. Este vorba de un motiv cu profunde inspirații religioase și etice. Desigur, un astfel de monument trebuie văzut pentru a se declanșa procesul unei atitudini care nu este numai abstractă. Mă întreb cum ai ajuns să te ocupi de aceste monumente funerare, care a fost clipa decisivă?

P.Ch.: Trebuie să mărturisesc că nu am cercetat niciodată aceste monumente funerare așa-numite „în descompunere”. Aș utiliza un termen românesc mai expresiv. Aș zice „în risipire”. Nu văzusem în viața mea, înainte de a vizita localitatea La Sarraz, din Elveția Romandă, o statuie care să-l reprezinte pe cel defunct „în risipire”.

N.S.: Este vorba de descompunerea biologică!

P.Ch.: Exact!

N.S.: De acest fenomen care are loc sub pământ, scos la lumina soarelui de artistul medieval, în fața privirilor noastre zguduite, înspăimântate, întrebătoare...

P.Ch.: A fost într-o seară când am ajuns la acest castel din La Sarraz și am intrat în capela castelului cu Miroslav Lazovic, colegul meu de la Institutul de Istoria Artei din Geneva. Gândesc că acest monument ciudat și straniu nu mi-ar fi făcut totuși o impresie atât de puternică dacă nu aș fi avut o stare sufletească anumită.

N.S.: Am o rugămintă. Pentru ca și noi să înțelegem surpriza dumitale, ai putea să ne descrii, în câteva cuvinte, acest gisant?

P.Ch.: Este vorba de imaginea sculptată a unui cavaler întins pe o lespede de piatră, în întregime gol, și ros de șerpii și de broaștele care îi acoperă porțile trupului, gura și pânțele. Deci chipul nu i se vede, iar din mâini și picioare ies șerpi care îl devorează. În contrast cu această brutală reprezentare, familia sa, soția, fiica și cei doi fii apar în costume de aparat: fiii, în armuri grele, femeile, în veșminte foarte elegante.

N.S.: Deci pe de-o parte viața obișnuită, chiar în plină strălucire, pe de alta, descompunerea, care apare dincolo de acest hotar, acest mister pe care îl numim moarte. Acele animale imunde, șerpii și broaștele, reprezintă forțele destructive, subterane, care duc la risipire. Bineînțeles că la concepția și mentalitatea noastră ecologică din ziua de astăzi, ele ne pot apărea sub o altă lumină. Noi trebuie să ne punem, în această privință, în poziția și în perspectiva omului de atunci.

P.Ch.: Louis Réau, autorul unui tratat clasic de iconografie, arată că atât șerpii

Căutări în orizontul timpului

cât și broaștele sunt animale considerate adesea, în evul mediu, infernale. Îți vorbeam despre reacția mea neobișnuită la vederea monumentului din La Sarraz, despre un factor psihologic de care mi-am dat seama mai târziu. Factor psihologic care l-a determinat pe Emil Cioran să scrie *Précis de décomposition*, iar pe mine să redactez *Immortalité et décomposition dans l'art du Moyen Age*. Îmi pare semnificativ faptul că doi români din Occident au scris cărți cu titluri asemănătoare. Am meditat, am gândit multă vreme după apariția cărții mele că această coincidență pornește de la viața noastră, mai ales la început, aici, în Occident...

N.S.: Când ți se accentuează, printre altele, atât simțul vremelniceii, cât și al forțelor, să zicem, de desființare a stărilor stabile, constituite...

P.Ch.: Este o deconcentrare, o dezorientare față de ceea ce se întâmplă la exterior, față de propria ta realitate. Studiul meu a implicat și accente confesionale...

N.S.: Cine a citit cartea va trebui să recunoască, de asemeni, că, în ce privește analiza, sistematica acestei cărți, nicăieri nu se abate de la probitatea științifică, de la acuitatea rațională, dar undeva există o vibrație personală pe care o înțelegem. Înainte de a trece mai departe, am vrea să știm dacă cercetătorii din Occident nu s-au ocupat și ei de subiectul acesta. În specificitatea cu care am fost de acord.

P.Ch.: Desigur, mulți cercetători au dat soluții diferite, la care am adăugat modesta mea contribuție. Aceste monumente, reprezentând pe cei defuncți în risipire, au fost interpretate ca un fel de mărturii ale unor catastrofe, cum a fost ciuma cea neagră, de pildă, de la 1348. Deoarece monumentul din La Sarraz a fost lucrat în 1360, deci la numai câțiva ani diferență, s-a interpretat că oamenii, obsedați de cadavrele care zăceau pretutindeni în descompunere, au avut tentația să le reprezinte. Alți învățați, de pildă Erwin Panofski sau E.N. Kantarowicz, consideră că aceste sculpturi au fost inspirate de un principiu juridic. Există și o interpretare de ordin psihanalitic: Johan Huizinga consideră că sunt dovada unei refulări psihosociologice. Personal, am ajuns la concluzia că este vorba de o tensiune între călugării minoriți și ordinele cavalierești.

N.S.: Îmi pare interesantă interpretarea pe care ai dat-o. Trebuie să mărturisesc că auzindu-te enumerând celelalte interpretări am impresia, încă o dată, că explicațiile care ne pot apărea verosimile nu sunt întotdeauna îndeajuns de profunde. Mă refer la cei care se grăbiseră să facă din acest monument un fel de oglindire a unor întâmplări curente, un fel de fotografie a ceea ce văzuseră cu ochii lor. Interpretarea de ordin juridic se situează într-un plan mai abstract. Dumneata ai căutat însă un alt drum. Toate explicațiile au legitimitatea lor în libertatea cercetării și a gândirii, dar dumneata nu te-ai mulțumit cu ele și ai căutat o interpretare în straturi mai întinse și mai adânci totodată.

P.Ch.: Aici cred că este cazul să subliniez faptul că în cercetările mele și ale colegilor de la Institutul de Istoria Artei, secția medievală, din București, am considerat că trebuie să aprofundăm, în explicațiile fenomenelor culturale medievale, contextul religios (deși directivele oficiale erau, bineînțeles, marxiste, materialiste). Deoarece gisantul din La Sarraz se afla într-o biserică, el se insera în universul transcendent al bisericii și într-o viziune de lume în care factorul religios era dominant. Iată de ce nu m-au mulțumit explicațiile sociologice, juridice sau psihanalitice, ci am căutat o soluție care să meargă pe tradiția medievală, tradiția unei viziuni creștine.

N.S.: Ai spus că este vorba despre un conflict între cavalerie și ordinele religioase, în special minoriți. Desigur, asta nu înseamnă că anumite punți nu au rămas tot timpul intacte. Mentalitatea cavalierească fără un nucleu de etică creștină nu este de conceput!

P.Ch.: Ordinele au fost constituite în vederea eliberării Ierusalimului!

PAVEL CHIHAI A

N.S.: Deci nu există nici un fel de îndoială asupra acestui lucru, numai că cele omenеști au un mers al lor, cu anumite meandre și intervale de timp în care apar nepotriviri chiar între instituții sau direcții care vădesc afinități de profunzime. Dumnezeu te-ai oprit asupra unei tensiuni dintre ordinele călugărești și cavalerie. Nu poți vorbi ceva mai mult? Deoarece este o temă în același timp istorică și religioasă, de un interes special pentru noi.

P.Ch.: Studiind retrospectiv fenomenul am găsit o lucrare a lui Konrad von Würtzburg, intitulată *Recompensa lumii* (*Der Werlte lön*), unde este vorba de un cavalier, von Grafenberg, care, în momentul chemării clopotelor de vecernie, în loc să se ducă la slujba religioasă, a rămas cufundat în lectura unui roman de dragoste. În acest moment ușa s-a deschis și i-a apărut înaintea o femeie frumoasă, care l-a încântat. Curtenitor ca întotdeauna, cavalerul a întrebat-o: „Nobilă doamnă, cum pot să-mi pun la dispoziția dumneavoastră serviciile?” Ea i-a mărturisit că este „Doamna lumii” (*Frau der Welt*). S-a întors cu spatele la el, și atunci cavalerul a constatat că toată frumusețea strălucită era o înșelăciune, deoarece femeia avea spatele plin de șerpi și de broaște. Aceeași vermină pe care o constatăm și la monumentele funerare în risipire. Acest manuscris, *Recompensa lumii*, al lui Konrad von Würtzburg, ca și originile poemului din sudul Italiei *Întâlnirea celor trei vii și cei trei morți*, de care voi vorbi mai târziu — de altfel ambele au apărut în a doua jumătate a secolului al XIII-lea, la câteva decenii de la moartea Sfântului Francisc și întemeierea ordinului său —, au constituit punctul de plecare al cercetării mele pentru explicitarea acestei tensiuni între cavaleri și minoriți. În realitate, cavalerii, după ce au renunțat la eliberarea Ierusalimului, și-au văzut rosturile oarecum neclare și atunci au inițiat luptele de turnir, interzise de Biserică, au început să scrie și să citească romane de dragoste, să practice muzica profană, să organizeze mari partide de vânătoare. Și mai ales să facă curte doamnelor, în loc ca atenția lor să se îndrepte către Maica Domnului.

N.S.: Așa numitul „amour courtois”, o formă de iubire laică. Ceea ce nu înseamnă că uneori nu lua forme de sublimare care amintesc de iubirea în sens platonician. Dar aceasta este o temă în sine. Oricum, nici aici nu există separări definitive. Aș vrea să ne arăți cum s-a dezvoltat mai departe această tensiune.

P.Ch.: La sfârșitul secolului al XIII-lea apare, inspirat de „Doamna lumii”, așa-numitul „Prinț al lumii”, pe fațadele unor mari catedrale, la Strasbourg, Freiburg-im-Breisgau, Basel. Faptul că în acea vreme, în Italia, tema *Întâlnirii celor trei vii și cei trei morți* este folosită de minoriți în același scop, exclude de la sine explicațiile legate de fenomene mult mai târzii, cum au fost ciuma neagră din 1348 sau folosirea, la ceremonialul înmormântării regilor Angliei, începând din 1327, a unor manechine care simbolizau aspectul lor necoruptibil. Este foarte interesant că „Prințul lumii” de pe fațadele catedralelor conduce fecioarele nebune, adică cele nouă fecioare care au întârziat de la nuntă, în vreme ce fecioarele înțelepte sunt conduse de Iisus. „Prințul lumii”, ca și „Doamna lumii”, are înfățișarea frumoasă, dar spatele ros de attributele diavolului. Ordinele cerșetore considerau că acești cavaleri emancipați erau animați de un spirit demonic care îi împingea să negligeze îndatoririle religioase pentru a-și cultiva numai obsesiile laice.

N.S.: Era un fel de avertisment al Bisericii în momentul în care cavalerii se îndepărtau, în mare măsură, de motivația religioasă, fără a se rupe întru totul de ea. Nu era posibil și probabil nu va fi posibil niciodată acolo unde acțiunea este dezinteresată. Se știe că acești cavaleri practicau mai departe ideea acțiunii generoase. Este vorba de iubirea ca scop în sine, nu în sensul egoist și egocentric, ci în sensul dăruirii de sine, care era un vechi ideal și totodată o virtute creștină. Din punctul acesta de vedere, anumite valențe fundamentale erau salvate, dar Biserica avea obiecții pentru

o altă direcție a acestei iubiri, așa cum se manifesta ea.

P.Ch.: Mulți cavaleri duceau o existență frivolă, neglijându-și obligațiile religioase. Pe aceștia Biserica încearcă să îi readucă la altar, la vechile sentimente.

N.S.: Deci ai studiat mărturiile literare și plastice și ai urmărit evoluția mentalităților.

P.Ch.: Într-adevăr, am căutat să deduc trăsăturile mentalităților din mărturiile artistice, din diferite teme, printre cele mai importante fiind, cum am arătat, *Întâlnirea celor trei vii și trei morți* este importantă și pentru noi, românii, deoarece ea poate fi întâlnită și în romanul *Varlaam și Ioasaf*. De altfel, în *Învățăturile lui Neagoe către fiul său Theodosie* găsim o povestire din *Varlaam și Ioasaf*, care se numește *Cei trei prieteni*, alăturată de un pasaj din Sfântul Ioan Hrisostom, ceea ce mi-a permis să soluționez o problemă de cultură occidentală.

N.S.: Dincolo de aceste confluente aș vrea să menționez și un moment de diferențiere pe care l-am găsit în cartea duminică. Spui la un moment dat că în mentalitatea ortodoxă, orientală, păcatul originar nu atârna atât de greu în balanță precum în lumea occidentală, unde acest păcat universal și ancestral a atins, în anumite momente istorice și de evoluție a mentalităților, forme obsesive. Este o diferențiere importantă, cred.

P.Ch.: Desigur. Majoritatea gisantilor din Occident au la picioare un animal, mai adesea un dragon, un leu, un câine, care simbolizează cele necurate pe pământ. Aceste animale se află la picioare deoarece cei defuncți depășesc păcatul și intră într-o altă sferă. În Țara Românească (și în Bulgaria, de altfel), în biserica Sfântul Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș, există un gisant pe care l-am identificat ca aparținând voievodului Radu I și care nu prezintă nici un animal sculptat în picioare. La fel gisantul înfățișând pe Mateiaș, fiul lui Matei Basarab, din biserica Domnească din Târgoviște. Trebuie să menționez în trecere că reprezentarea voievodului Radu I, de inspirație occidentală, catolică, într-o biserică ortodoxă, arată încă o dată că anumite trăsături întâlnite în mod obișnuit în aria catolică nu trebuie să ne înșele, să considerăm că cei din Țările Române la care distingem aceste trăsături au fost catolici. Mă refer în special la cartea lui Daniel Barbu despre pictura secolului al XIV-lea din Țara Românească, ce a confundat formulele catolice de protocol cu confesiunea propriu-zisă a primilor noștri voievozi. Deci lipsa animalelor de la picioarele gisantilor din țara noastră arată că nu am fost preocupați în permanență de păcatul ancestral, care poate da un sens dramatic existenței de pe pământ.

N.S.: În legătură cu monumentele din țara noastră, dumneata ai prezentat și paftaua de la Argeș.

P.Ch.: Este vorba de un cuplu amoros despărțit de o lebadă, animal considerat lasciv în evul mediu. Am considerat că este un monument care poate ilustra admirabil contrastul între strălucirea lumească și păcatul unei iubiri îndepărtate de legile morale, de legile Bisericii.

N.S.: O temă de importanță majoră în cartea duminică, și pentru cercetările de amploare deosebită și pentru concluziile la care ai ajuns, este tema *Întâlnirii celor trei vii și trei morți*. Există un itinerar al acestei teme și suntem interesați să luăm cunoștință de acest itinerar pentru a ne da seama de confluente, de comunicări, de interferențele care se plămădesc în istoria culturii.

P.Ch.: Cărturarii din Occident au pus în legătură monumentele funerare în risipire în mod exclusiv cu tema *Întâlnirii celor trei vii și trei morți*. Una din modestele mele contribuții a fost că, pe lângă această temă, am adăugat – după cum am mai amintit – pe „Doamna lumii”, pe „Prințul lumii” și o serie de reprezentări de pe obiectele de podoabă. Dar, bineînțeles, *Întâlnirea celor trei vii și trei morți*

PAVEL CHIIAIA

rămâne o temă importantă. Reprezentată atât în literatură, cât și în frescă și în miniat-uri, legenda înfățișează trei cavaleri porniți la vânătoare care întâlnesc, pe neașteptate, trei morți. În realitate, acești trei morți sunt oglindirea lor dincolo de hotarele vieții, adică propriile lor cadavre. Această oglindire poate fi întâlnită adesea în evul mediu. Oglinda ca mijloc de recunoaștere, ca posibilitate de identificare, nu reproducea doar imaginea aflată în fața ei, respectiv a chipului omenesc. Oglinda arată și existența antumă și postumă a cuiva. Privindu-te în oglindă puteai să îți contempli existența viitoare, ca și cea trecută. Însuși cuvântul „spectacol” vine de la „speculum”, care înseamnă oglindă. Spectacolul însuși, spectacolul de teatru, este oglindirea activităților pământești sau a condiției umane. Scenele religioase erau reprezentate în interiorul bisericilor prin fresce iar la exterior prin spectacole în fața portalurilor. Deci, în tema *Întâlnirii celor trei vii și trei morți* este vorba de trei cavaleri în fața propriilor cadavre, cu care dialoghează. Din acești trei cavaleri, unul reprezintă frumusețea, al doilea bogăția iar al treilea faptele bune. Sunt cele trei activități importante ale existenței în viziunea medievală. Aceste trei activități pot fi găsite în povestea *Cei trei prieteni*, din romanul *Varlaam și Ioasaf*, despre care am amintit că se află și în *Învățăturile lui Neagoe către fiul său Theodosie*. Romanul *Varlaam și Ioasaf* este de origine budistă. Deci punctul de plecare este în Asia. Multe teme europene își găsesc izvoarele fie în Asia, fie în Orientul Mijlociu. De aici temele trec în Bizanț, unde sunt prelucrate adesea de scriitori creștini, apoi în întreaga Europă. În cazul *Întâlnirii celor trei vii și trei morți*, tema a fost preluată din Bizanț de Regatul celor două Sicilii. De aici, franciscanii au răspândit-o în Italia (în vreme ce în nord popularizau „Doamna lumii” și „Prințul lumii”), apoi s-a desfășurat în jerbă în întreaga Europă, în Elveția, Germania, în Franța, în Anglia. Este una din temele europene cele mai fertile și care face pendant celorlalte teme ale morții, ale normanzilor, pornite din ceturile scandinave, ajungând în Bretania, unde au generat *Tristan și Isolda*, și legendele Mesei rotunde, apoi în Irlanda, până pe coastele Spaniei.

N.S.: Iată itinerare spirituale importante. Întâlnirea Răsăritului cu Nordul, rodnică pentru meditație dar și pentru creația artistică. Iată puterea acestor sinteze, izvorând din fondul religios al omenirii, comunicând totdeauna fără să se închisteze ca ideologiile. De aici măreția lor, de aici creativitatea. Pentru că ne apropiem de sfârșit, îmi permit să mărturisesc o reacție personală: am citit această carte cu un interes și o vibrație aparte. Există o aprofundare a unor teme istorice ca instrumentar științific, dar totodată relevând interesul existențial și filosofic (cel ce depășește planul istoriei) cu care putem fi confrunțați și în contextul civilizației noastre. Având poate un foarte accentuat simț al vremelniceii putem înțelege mai bine acele momente în care ni se înfățișează risipirea pământească. Aici aș vrea să fac o precizare: ceea ce am apreciat în cartea dumatăle a fost faptul că aprofundând această temă a descompunerii, rezultată dintr-o tensiune, nu o faci într-un mod în care să se uite fundalul metafizic, al unei transfigurări, dincolo de slăbiciunile și trecerile pământești. Ne dăm seama că cei care au creat, trăind cu intensitate înfăptuirea acestor monumente *in transis*, aveau aspirația și poate speranța că dincolo de risipire există momentul celălalt, final, care nu se poate pierde, al dărniciei divine, care va reconstitui arhetipurile, va învinge descompunerea. În sensul acesta nu apare nicăieri în cartea dumatăle, o disperare definitivă. Mărturisesc o reacție proprie, a lectorului care nu a urmărit numai analiza istorică, fiind preocupat și de soarta spirituală a omului de ieri și de azi. Pavel Chihăia, îți mulțumesc pentru discuție.

Capitolul VI

RĂSPUNS LUI CHRISTIAN HECK LA RECENZIA SA DESPRE *IMMORTALITÉ ET DÉCOMPOSITION DANS L'ART DU MOYEN AGE*

În *Bulletin Monumental* – Paris, tomul 150, IV(1992), pag. 435-437 –, Christian Heck are amabilitatea de a prezenta cartea noastră „*Immortalité et décomposition dans l'art du Moyen Age*“, Madrid, 1988. După o serie de considerente pozitive – pentru care ne exprimăm întreaga gratitudine –, domnia-sa adaugă unele rezerve la care încercăm să răspundem, animați de intenția de a contribui la elucidarea unor probleme complexe din epoca atât de interesantă a trecerii din evul mediu către Renaștere.

La mărturisirea noastră că „de-a lungul lucrării am folosit concluziile lui Georges Duby – formulate îndeosebi în *Fondements d'un nouvel humanisme*, care pune în lumină începuturile vocației laice a cavalerilor“, C. Heck consideră că am insistat excesiv asupra concluziilor din această carte „în detrimentul altor lucrări care ar fi fost mai folositoare preocupărilor sale de istoric al artei“, deși am arătat, încă din prefață (și sperăm că textul nostru ilustrează acest țel), că „nu ne-am propus să expunem în mod sistematic trecerea în revistă a frescelor, miniaturilor, poemelor și sculpturilor unde este vorba de trupuri în descompunere, ci de a pune în lumină originile, evoluția și semnificația risipirii trupesti, în general, și a monumentelor funerare *in transis*, în special“ (pag. 7 a cărții în ediția franceză), cu alte cuvinte, parcurgându-le, nu am avut intenția să analizăm aceste opere, ci să încercăm o sinteză, să surprindem unele trăsături dintr-o etapă a evoluției mentalităților din vestul Europei. Evident, depășind „preocupările de istoric al artei“

În continuare C. Heck ne face reproșul că integrăm operele de artă prezentate „într-o schemă explicativă generală [este într-adevăr vorba de sinteza pe care am urmărit-o dincolo de «preocupările noastre de istoric al artei»] Pavel Chihaiia își propune să arate că aceste imagini sunt rezultatul unei atitudini autoritare a Bisericii față de cavaleri, categorie socială denunțată ca «vinovată» pentru a-și fi îndreptat prea mult atenția către amorul curtenitor, muzica profană și diferitele alte plăceri ale vieții laice“.

În primul rând afirmația însăși suferă de o generalizare excesivă, deoarece nu este vorba de atitudinea Bisericii Catolice, în general: pe scara timpului, încercăm să arătăm inițial poziția ordinilor cerșetore – predicând sărăcia – în contrast frapant cu modul spectaculos de viață al cavalerilor din prima jumătate a secolului al XIV-lea. Am relevat poziția severă a franciscanilor față de cavaleri, prezentând, în primul rând, tema în literatură și în pictură a *Întâlnirii dintre cei trei vii și trei morți* (pag. 71-126). Am evocat apoi fresca înfățișând pe Sfântul Anton de Padua și cea, mai timpurie, a lui Giotto (1325), din Bazilica de Jos din Assisi, reprezentând pe Sfântul Francisc atingând un schelet care poartă pe craniu o coroană gata să cadă.

Inscripția acestei fresce: „Amintește-ți de judecata mea“ (pag. 96), precum și mențiunea din scrisoarea trimisă consulilor, judecătorilor și magistraților din orașul Poděsta: „... când va sosi ziua morții sale i se va răpi ceea ce credea că are, și cu cât a fost mai abil și puternic pe lumea aceasta, cu atât va fi mai muncit în iad“ (pag. 97),

PAVEL CHIHAI A

arată punctul de vedere al minorităților.

Severul avertisment dominican, ilustrat atât de frumoasa frescă din Campo Santo din Pisa, de alte fresce contemporane, precum și de cărturarii dominicani Domenico Cavalca, Fra Bartolomeo da San Concordio și Jacopo Passavanti, vădesc o atitudine și mai rigidă față de cavaleri, deoarece acum nu mai este vorba de milă și îngăduință, ilustrate prin scenele Crucificării și a Coborârii în mormânt, ci prin scena implacabilă a Judecării din urmă, care apare atât în literatură cât și în pictură (pag. 101). Ulterior, când clasa cavalerilor nu mai joacă un rol important, constatăm la monumentul cardinalului Jean de la Grange o corupție nepăcătoasă (lipsind animalele simbolice ale infernului). Sperăm deci că în cartea noastră am pus în evidență atitudinea ordinelor față de cavaleri, categorie considerată „vinovată”.

În legătură cu mormântul cavalerului François de la Sarra – înfățișat în risipire, ros de viermi și de broaște –, C. Heck nu este de acord cu afirmația noastră că, proiectându-și acest monument, cavalerul „a dorit să-și sublinieze vinovăția” (pag. 226), și evocă textele din secolul al XIV-lea, unde nu este vorba de două categorii de oameni „păcătoși și fericiți” (prin virtute), deoarece „orice om este păcătos”, dar însumează totodată „expresia senină a conștiinței aspectului trecător, efemer, al vieții terestre”.

În primul rând, afirmația noastră este prezentată trunchiat: dacă ar fi fost citată în întregime, ea ar fi exprimat chiar punctul de vedere al recenzentului. Iată întregul pasaj: „Cu siguranță că animat de umilință creștină, cavalerul De la Sarra a renunțat la individualitatea sa omenească, primind să se ofere ca exemplu pentru a arăta mizerabila condiție a corpului său după moarte... el nu a putut concepe că trupul său se va prezenta în felul acesta în eternitate, adică după Judecata din urmă... Evocând trecerea biologică, el a subliniat doar [cuvânt omis din citatul lui C. Heck] vinovăția sa și contrastul cu perenitatea (pe care o speră, a) unei existențe paradisiace”. Afirmăm mai departe: „Sculptura *in transis* era privită prin prisma activității fiecăruia... pentru cei care se conformaseră poruncilor Bisericii, moartea nu însemna decât zorile vieții adevărate” (pag. 267).

Un alt citat, desprins din paragraful care îi întregeste înțelesul, poate da naștere la alte interpretări decât cele urmărite de noi. C. Heck se înscrie împotriva afirmației noastre că „reprezentările funerare *in transis* apar în Elveția și în Franța ca mărturii ale unei adevărate ofensive împotriva cavalerilor”. Dar, în continuare, noi adăugăm: „De fapt, pe măsură ce aceste monumente devin mai numeroase, ele [reprezentările funerare *in transis*] seamănă mai degrabă cu o evocare a dispariției reale a clasei cavalerilor – în declin progresiv către sfârșitul secolului al XIV-lea”. În cazul de față, argumentul este deci social, legat de o realitate care depășește momentul sculpturii din La Sarraz.

O obiecție importantă în recenzia lui C. Heck se referă la sculptura „Prințul lumii”, al cărui spate acoperit de șerpi și broaște, este inspirat din și ilustrează – după noi – atitudinea severă a ordinelor și a Bisericii față de tendințele de emancipare ale cavalerilor – consonând într-un fel cu tendințele prerenascentiste din epocă. Recenzentul găsește că: „Ademenitorul” [în versiunea noastră „Prințul lumii”] nu este sfârtecat de aceste dihanii, ci acționează „în conivență cu ele”, și mai departe: „... nu este nimic în portulurile menționate care să permită să se vadă în aceste sculpturi un avertisment specific adresat clasei cavalerilor”. Prin urmare, după C. Heck, șerpii și broaștele se vădesc aliați, în conivență, atașați trupului „Prințului lumii” și nu infestându-l cu morbul decăderii morale.

Primul nostru argument, că șerpii și broaștele nu sunt aliați ai „Prințului lumii” ci îi otrăvesc ființa, pornește de la alegoria literară „Der Werlte lön”, scrisă de Konrad von Würzburg, unde este vorba despre cavalerul care și-a neglijat îndatoririle creștinești

Căutări în orizontul timpului

preferând slujbei de vecernie lectura unui roman de dragoste și căruia îi apare o frumoasă doamnă al cărei spate este plin de vermină, povestire care a determinat apariția sculptată a „Prințului lumii”.

„Prințul lumii” reprezintă o îngemănare a celor două personaje, cavalerul căzut în păcat căpătând atât strălucirea vizibilă a frumoasei doamne, cât și – ascunse în spate – dihăniile infernale. Este o interpretare dată de o serie de învățați, invocați ca autorități chiar de C. Heck, după cum vom arăta mai departe.

Or, în alegoria lui Konrad von Würzburg este vorba despre simbolurile păcatului, împlântate în carne, și nu „de conivență” cu personajele pe care le desfigurează:

(pag. 217)

Gus kertes in den rucke dar:
der was in allen enden gar
hestecket und behangen
mit würmen und mit slangen,
mit kroten und mit nâtern...

În traducere:

I-a arătat spatele
care, în toate locurile,
era împuns și atârnav
viermi și șerpi,
broaște și năpârci...

Apariția „Doamnei lumii” este accidentală, deoarece presupunem că, anterior, cavalerul Wirent von Grafenberg își îndeplinea îndatoririle religioase: oricum, după această viziune, el își coase o cruce pe veșmânt și pleacă să lupte pentru eliberarea Ierusalimului. Deoarece „Prințul lumii” reprezintă o unificare a celor două personaje, cum am afirmat mai sus, presupunem că și în cazul lui, vermina înfățișată pe spate nu se află în raport „de conivență”, ci, dimpotrivă, de lacomă agresivitate.

Tezele lui Victor Beyer (*La cathedrale de Strasbourg*, Strasbourg, 1973) și Wolfgang Stammeler (*Frau Welt eine Mittelalterliche Allegorie*, Freiburg-im-Breisgau, 1959) că „Prințul lumii” a inspirat povestirea „Der Welte lön” și nu invers, nu pot avea credit, deoarece sculptura cea mai timpurie – din Strasbourg – a fost lucrată între 1280 și 1285, iar alegoria a fost scrisă cu cel puțin două decenii înainte, în 1260.

De asemenea, în reprezentarea „Prințului lumii” din portalul catedralei din Basel, remarcăm că nu numai șerpii și broaștele stăruie pe spinarea sa, ci și capul diavolului – care îi aruncă o flacără infernală de-a lungul spinării, ceea ce arată clar intervenția demonică – ca și animalele necurate, care îi acoperă partea nevăzută a trupului. În nici un caz acest demon nu poate fi bănuț că acționează „de conivență” cu elegantul personaj. Teoriile unor cercetători că „Prințul lumii” este însuși diavolul nu pot rezista, de asemeni, acestei reprezentări, deoarece diavolul nu se poate împroșca pe el însuși, cu jerbe de flăcări.

Constatăm că la sculptura „Prințului lumii” de la Nürnberg, șerpii și broaștele nu se află în chip evident lipite de personaj, ci înfundate în carnea sa, cum sunt descrise și în poema „Der Welte lön”, o carne vie devorată de acești mesageri ai diavolului: un alt argument că animalele nu îi sunt „de conivență”.

O prezentă asemănătoare a păcatului lumesc, dar nu definitiv ca la „Prințul

PAVEL CHIHAI A

lumii", se află și la reprezentarea sculptată a cadavrului lui François de la Sarra. Erwin Panowsky (*Tomb sculpture*, New York, 1964, pag. 641) observă cu finețe că, în afară de viermii care îi străpung trupul, patru broaște, sculptate pe fața cavalerului, îi substituie trăsăturile și i le modifică, ca și în fragmentările eterogene ale lui Giuseppe Archimboldo. Mascare care nu a fost întâmplătoare, deoarece, în limbajul epocii, artistul a vrut să sublinieze chipul păcătos ce aparține lumii, în vreme ce adevărata lui ființă, care nu mai poate fi văzută, se află în ceruri.

Remarcăm, în sfârșit, că șerpii și broaștele înfățișate pe spatele „Printului lumii” sau pe trupul lui François de la Sarra nu pot fi socotite „de conivență” cu aceștia, ci dimpotrivă, pornite de a le denunța păcatele pământești, deoarece pe sculptura cadavrului cardinalului Jean de la Grange – descărnat, în risipire, dar exceptat de la viața păcătoasă –, animalele impure nu există. Nu înțelegem de ce C. Heck nu acceptă excepția, în epocă, a unui „adevărat credincios, a cărui moarte nu reprezintă decât încă o treaptă către Judecata din urmă” (pag. 267), cum afirmăm noi (referindu-ne, de pildă, la cardinalul Jean de la Grange și la monumentul său), ci consideră că orice om era considerat și „păcătos”.

De altfel, nu numai prezența șerpilor și broaștelor îl apropie pe „Printul lumii” de imaginea funerară a lui François de la Sarra, ci și unele simboluri ale orgoliului lor pământesc: la primul – cununa, mânușile, florile ademenitoare; la cel de al doilea – cele două căști de turnir cu armoariile caselor de Sarra și Ormond (în vreme ce cei doi fii sunt înfățișați cu căști simple de luptă), ca simboluri inutile – de ce nu și ridicole? – alăturate trupului gol, devorat de vermină.

Toate aceste realități și intenții nu justifică interpretarea noastră că ordinele – la început, apoi Biserica însăși –, au arătat o accentuată severitate față de cavaleri de-a lungul secolelor al XIII-lea și al XIV-lea?

Această atitudine a ordinelor și Bisericii am ilustrat-o în cartea noastră și în alte capitole decât cele dedicate „Printului lumii” și „Doamnei lumii” sau „Monumentului cavalerului François de la Sarra”, ca de pildă în cele despre „Fresca din Campo Santo din Pisa” sau „Doamna Venus și cuplurile galante”, acestea din urmă nementionate în recenzia lui C. Heck.

Nu numai „Printul lumii” ilustrează un avertisment al Bisericii destinat cavalerilor. În fresca din Campo Santo din Pisa ei sunt înfățișați, de asemenea, cu preocupări evident laice – muzică, vânatoare, amor profan –, în contrast cu reculegerea călugărilor, cu viața lor închinată rugăciunii și meditației. Însăși inscripția din filacteria care însoțește fresca se adresează în felul următor cavalerilor:

Vana glorie [și] orgoliul sunt moarte.

Veți vedea cât de frumos vă va fi destinul

Dacă veți observa legea dumnezeiască.

Există, de asemenea, chipurile „Doamnei Venus” – simbolul amorului profan –, precum și înfățișarea numeroaselor cupluri galante, privite de către Biserică – așa cum am scris în lucrarea noastră – cu aceeași severitate pe care o arăta față de „Printul lumii” și „Doamna lumii”.

În legătură cu afirmația noastră – în realitate, un truism – că „Renașterea, care avea un cult pentru formele omenești înfățișate în dimensiunea lor perenă, nu putea concepe degradarea fizică a omului, chiar după moarte”, afirmație întemeiată pe aspectul monumentelor funerare ale lui Can Grande della Scala, Bernardo Visconti din Milan, ale lui Ludovic al XII-lea și Anei de Bretania din biserica Saint Denis din Paris (pag. 271), C. Heck obiectează că „Renașterea este privită prea neîndemânatic, ca un tot omogen și opus acestor opere [care prezintă corupția]. Autorul pare a fi uitat cu totul, printre altele, întreaga artă a Renașterii din nordul Alpilor. Iconografia

Căutări în orizontul timpului

trupurilor în corupție nu se oprește la mijlocul secolului al XIV-lea, și, de la celebrii „Amanți defuncți” din muzcul Oeuvre Notre Dame din Strasbourg la picturile lui Baldung Grien, lipsesc o mulțime de opere care se vădesc indispensabile dacă se urmărește să se zugrăvească o astfel de sinteză”.

În primul rând, nu ne-am propus ca în lucrarea noastră, care se intitulează *Immortalité et décomposition dans l'art du Moyen Age*, să prezentăm iconografia corpurilor în decompoziție dincolo de perioada evului mediu, deci dincolo de începutul secolului al XV-lea. Am făcut doar o excepție care privea teza noastră, pentru a menționa, foarte pe scurt, că și în timpul contrareforme, după Conciliul din Trenta, Biserica va folosi aceleași imagini pentru a arăta credincioșilor risipirea trupului trecător, în opoziție cu valorile veșnice, care sunt recompensa unei vieți pioase.

Pe de altă parte, în legătură cu operele de artă înfățișând decompoziția în epoca definită ca acoperind Renașterea germană (și nu însumate în conceptul însuși), trebuie să observăm că definiția generală a Renașterii, unanim evocată când este vorba de această perioadă, nu a pornit niciodată de la o realitate artistică din nordul Alpilor, ci din sudul lor, mai precis din Italia. Astfel, Eugenio Garin, una din autoritățile cele mai recunoscute când este vorba de Renaștere, propunând pe Leonardo da Vinci drept exponentul tipic al ei, arată că de la acesta s-au păstrat „faimoasele *Caiete de anatomie*, în care el observă structura trupească a omului” (*La Renaissance, histoire d'une révolution culturelle*, Laterza, 1964, pag. 206).

Este adevărat că în Renașterea germană au existat infiltrații de ev mediu tardiv, opere aparținând unei mentalități anterioare, dar ele sunt considerate ca atare, adică prelungiri ale evului mediu în plină Renaștere, fără a fi însumate în acest din urmă curent. Astfel, Jean Wirth, despre a cărui lucrare (*La jeune fille et la mort. Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance*, Geneva, 1979) C. Heck are o excelentă opinie, scrie despre specificitatea expresiei macabre din timpul Renașterii germane, că ea „solicită o luare de cunoștință a precedentelor medievale”. De altfel, prima parte a cărții lui Jean Wirth despre temele macabre în arta germană a Renașterii se intitulează „Moștenirea macabrului medieval”, iar în concluzia acestei lucrări, Jean Wirth se alătură celor care consideră că Italia a cunoscut o evoluție artistică care s-a opus tradiției medievale și care constituie pentru noi esențialul Renașterii. La sfârșitul „goticului internațional” se introduce perspectiva măsurată și se dezvoltă „o imagine anticizată a trupului omenesc”, ceea ce am arătat și noi mai sus. Și Jean Wirth continuă: „Situația țărilor germanice este alta, deoarece ele perseverează în Quattrocento [secolul al XV-lea] într-un gotic internațional... macabrul medieval nu a avut timpul să se demodeze” (p. 169). Prin urmare, Jean Wirth leagă macabrul apărut în timpul Renașterii în Germania de goticul internațional anterior, cum este firesc, și nu de Renaștere. Reproșul lui C. Heck, că prezentând macabrul am uitat în întregime, printre altele, întreaga arie a Renașterii de la nordul Alpilor, nu ne pare prin urmare justificat.

În finalul amplei și sugestivei sale recenzii, C. Heck ridică obiecția că, deși cartea noastră a fost tipărită în 1988, bibliografia nu a fost adusă la zi, din 1973, când ea a fost redactată, și ne sugerează consultarea unor lucrări pe care le consideră importante.

În primul rând ne este recomandat *Lexikon der christlichen ikonographie*, pe care l-am consultat totuși (lucrarea fiind apărută în 1972), dar fără profit pentru tema noastră, și deci nu am considerat oportun să îl inserăm în lista bibliografică. Astfel, în volumul IV („*Allgemeine ikonographie*”), G. Gsodam, în paragraful închinat „Printului lumii” și „Doamnei lumii” (pag. 496-497), rezumă foarte succint puncte

PAVEL CHIHAI A

de vedere pe care le considerăm corecte, iar în paragraful despre iconografia șarpelui se menționează doar că „din simbolica păcatului inițial... rezultă frecventa apariție a șarpelui în contextul imaginilor denunțând vanitatea“ (pag. 79).

În legătură cu sculpturile din portalul catedralei din Freiburg-im-Breisgau, C. Heck ne indică monografiile lui Fr. Kobler, Wolf Hart și „mai cu seamă, aportul capital al lui Gustav Münzel“. Trebuie însă să mărturisim că lucrarea lui Fr. Kobler (*Der Jungfrauenzyklus der Freiburger Munstervorhalle*, Bamberg, 1970) nu aduce nimic nou, decât o identificare greșită a personajului pe care îl numim „Prințul lumii“ cu Satan, eroare pe care am denunțat-o mai sus.

Wolf Hart (*Die Skulpturen von Freiburger Munsters*, Rombach, 1975) prezintă un album cu frumoase fotografii, dar cu text banal, neutilizabil.

În privința lucrării lui Gustav Münzel (*Der Skulpturzyklus in der Vorhalle der Freiburger Munsters*, Freiburg-im-Breisgau, 1959), acesta îi citează pe Wilhelm Wackernagel, apoi pe Karl Schäfer, ca susținători ai denumirii de „Prințul lumii“ pentru personajul a cărui geneză trebuie căutată în alegoria „Der Welte lön“ – după cum am acceptat și noi – precum și W. Altwegg, care susține că personajul a fost conturat de credințele și literatura orală populară, admitând că doar în cazul sculpturii din Strasbourg (autorul poemei „Der Welte lön“, Konrad von Würzburg, trăind în acest oraș), ea a fost inspirată de această poemă.

Gustav Münzel arată că atât credințele, cât și literatura orală populară au fost apropiate de poema lui Walter von der Vogelweide sau de a cea a lui Konrad von Würzburg, dar „deoarece în poemă există imagini exacte, de mare forță figurativă, acestea au un deosebit efect asupra artei plastice“. Karl Schäfer a scris, de altfel, și el, că „Prințul lumii“ este o traducere masculină a „Doamnei lumii“, ceea ce coincide, și în această privință, cu afirmațiile noastre.

În legătură cu catedrala din Strasbourg și reprezentările „negative“ din portal, care fac pandant lui Iisus și fecioarelor înțelepte, C. Heck menționează marile monografii ale lui Hans Reihardt (*La cathédrale de Strasbourg*, Paris, 1972) și Victor Beyer (*La cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, 1973), lucrări cu foarte frumoase reproduceri fotografice, dar care se limitează, în foarte scurte paragrafe, la descrieri și considerente banale despre sculpturile menționate în cartea noastră.

Un reproș foarte sever ni se face în legătură cu omisiunea din lista bibliografică a cărții lui Wolfgang Stammmler, pe care C. Heck o consideră foarte importantă, dar ea nu aduce elemente noi în problema pe care ne-am propus s-o soluționăm. După cum indică și titlul – *Frau Welt eine Mittelalterliche Allegorie*, W. Stammmler face un istoric al temei „Doamnei lumii“, prezentare care începe cu dialogurile lui Platon și ceea ce anticii considerau ca fiind partea necurată a existenței și se încheie cu secolul al XIV-lea. Lucrare nu lipsită de interes, dar eteroclită și nesistematică, oricum ieșind din cadrul temei pe care ne-am propus să o tratăm.

De fapt, mai toate indicațiile bibliografice propuse de C. Heck, pentru care îi aducem cuvenitele mulțumiri, ne-ar fi amplificat formal lista de lucrări consultate, fără un aport de conținut.

În schimb, o lucrare cu adevărat importantă, care nu ne-a fost cunoscută (semnalată de prof. Robert Scagno, căruia îi mulțumim și pe această cale), este a lui Luciano Bellosi (*Buffalmaco e il Trionfo della Morte*, Torino, 1974). După opinia lui L. Bellosi, celebra frescă îi aparține lui Buffalmaco, cel care a lucrat-o în 1336 și nu în 1365 (pag. 190), cum susține Liliane Guerry (*Le theme de „Triomphe de la mort“ dans la peinture italienne*, Paris, 1950), postdatare pe care am preluat-o și noi. Datarea corectă a operei lui L. Bellosi permite să se afirme că atât miniatura din *Psaltirea reginei Bonne*, din Luxemburg (1332-1346), cât și miniatura de la

Căutări în orizontul timpului

Biblioteca Magliabecchiana din Florența (de la începutul secolului al XIV-lea), nu preced fresca „Triumful morții”, din Pisa, ci, dimpotrivă, cum este mai firesc, au fost influențate de aceasta. De asemenea, fresca lui Orcagna din biserica Santa Croce din Florența, ca și „Alegoria păcatului și învierii”, de la Pinacoteca din Sienna, nu sunt anterioare frescei din Pisa, cum a afirmat Liliane Guerri, ci invers, deci pentru toate aceste opere, fresca din Pisa a fost modelul. Desigur însă că în contextul capitolului nostru despre fresca „Triumful morții” din Pisa, postdatarea nu este foarte importantă, obiectivul nostru fiind să arătăm cum și-a propus artistul să pună în lumină atât viața, adesea lipsită de pietate, a cavalerilor, cât și cea pilduitoare a călugărilor.

Capitolul VII

RHODOS, CETATE IDEALĂ

Nu văzusem cetatea Rhodos și nu fac parte dintre cei care învăluiesc cu o deasă bibliografie monumentul pe care îl vor vizita. Prefer ca acesta să își păstreze tainele, să fiu eu cel care să încerc să mi le apropiu, ferit de prejudecăți. Aș fi dorit chiar ca avionul uriaș, care m-a purtat spre insula Rhodos ca într-o sală de spectacol cu ecrane TV indicând precis itinerarul parcurs, să fi fost o mașină de zbor oarecare, cu locuri puține, străbătând un cer deschis, fără repere. Trebuie să mărturisesc că cetatea Rhodos, ale cărei fortificații acoperă și un petic de mare, vilele, hotelurile moderne și punctele comerciale, toate pentru turiștii aducători de valută, se amestecă în propria-mi amintire cu brazdele uriașe de pământ bolovănos al insulei, cu ierburile țepoase și terenurile virane.

Știam foarte puține despre această cetate. Cam ceea ce toată lumea a auzit. Profesorul meu de latină îi îndemna pe cei ce afirmau că au preparat lecția (nu făceam parte dintre aceștia): „Hic Rhodos, hic salto!“. Apoi, câte ceva despre Colosul din Rhodos, zeul soarelui, una dintre cele șapte minuni ale lumii. Despre cavalerii ioaniți, cei care au mărit cetatea, citisem că aveau proprietăți în toată Europa, din Portugalia până în Ungaria și din Anglia până în Cipru. Mi se păruse deci firesc ca în anul 1247, când au fost alungați de arabi din Ierusalim, ei să fi căpătat o diplomă din partea regelui maghiar Bela al IV-lea, prin care li se dăruia „terra de Zeurino cum kenezatus Ioannis et Farcasii“ până la râul Olt, afară de „terra kenezatus Lytvy waiwode“, lăsat românilor, ca și țara lui Seneslau, la răsărit de râu. După ce am revenit din Rhodos, am mai aflat din cărți că grecii s-au instalat pe insulă în vremea Eladei Mijlocii (1900-1550 î.d.H.) și că cetatea a fost înălțată în 411 î.d.H., cu fortificații care protejau și cele cinci porturi. În secolul al IX-lea, vase bizantine au plecat din aceste porturi și au atacat insula Creta, ocupată de arabi.

În 1190, Richard Inimă de Leu și Filip August au debarcat pe insula Rhodos cu scopul de a angaja mercenari pentru cruciada a treia, dar după cucerirea Constantinopolului de către cruciați, în 1204, conducătorii Rhodosului au rămas fideli împăratului bizantin de la Niceea, luptând împotriva latinilor.

În 1309, insula, condusă de către genovezul Vignolo de Vignoli (în numele împăratului bizantin), este vândută cavalerilor ordinului Sfântului Ioan, care au fost învinși, pe rând, la Ierusalim – în 1247 –, la Krak – în 1271 – și la Margot – în 1281. Acra, ultima lor cetate din Țara Sfântă, cade în 1291, după care se retrag în Cipru, cumpărând apoi Rhodosul.

În vremea stăpânirii cavalerilor (1309-1522), orașul medieval a fost împărțit în trei, fiecare fortificație fiind de sine stătătoare, pentru o mai bună apărare. Astfel, în Acropolis se află palatul Marilor Maeștri, care întrecea în înălțime întreaga așezare. Un al doilea cartier, înconjurând Acropolis, era Kolattium, unde se aflau clădirile de administrație și găzduire ale cavalerilor veniți de curând din Occident. În sfârșit, cea mai mare parte a suprafeței cetății îi adăpostea pe cavaleri, pe burghezii bogați, occidentali și greci, pe muncitori, pe marinari, pe meseriași și negustori. Arabii din Rhodos erau sclavi și nu beneficiau de o organizație proprie.

Anterior, în epoca bizantină, orașul fusese împărțit doar în două părți, printr-un

Căutări în orizontul timpului

sistem de fortificații ridicate între secolul VI și secolul IX, după cum mi-a relatat profesorul Elias Kollias, care m-a însoțit cu deosebită amabilitate de-a lungul recențelor săpături arheologice. Cavalerii ioaniți au înălțat în 1475 cele opt turnuri, adăugându-le ornamente eficace pentru apărare, și au construit trei mari bastioane, legate între ele cu un șanț lat și adânc.

În legătură cu restaurarea clădirilor din interiorul cetății, profesorul Kollias m-a informat că pentru păstrarea aspectului anterior al acestor edificii sunt sprijiniți atât de Comisia pentru moștenirea europeană, cât și de UNESCO, importanța istorică și artistică a așezării fiind recunoscută pe plan mondial.

Zidurile înalte ale cetății Rhodos, turnurile și bastioanele, dintr-o piatră de culoarea fildeşului vechi, contrastează cu valurile de mărfuri eteroclite care le înconjoară. Pătrunzi în cetate prin porți care se deschid prin desprinderi armonioase de planuri, înfrumusețate toate – ca și clădirile publice, ale Marilor Maeștri și ale hanurilor de primire („les auberges”) cavalești – cu reliefuri în piatră, pecetluind cu însemne familia ctitorilor.

Am căutat în întreaga cetate opere în trei dimensiuni, gândind că era firesc ca după cele două secole de stăpânire occidentală, continuând o strălucită tradiție antică, să întâlnesc nuduri în piatră sau portrete ale bărbaților faimoși. Dar în afară de sculpturile antice grecești, aduse în majoritate de pe insula Kos, nu am văzut lucrări remarcabile din epoca cavalerilor.

În schimb, steme de piatră, podoabe heraldice reprezentând sfinți, îngeri, animale fantastice și blazoane, pot fi văzute pretutindeni, păstrând peste veacuri identitatea și idealul cavalerilor, simbolizând atât exercițiile lor spirituale cât și pe cele militare.

Am admirat, cu un sentiment de prezență a trecutului, cum reliefurile de marmură depășesc suprafețele netede ale zidurilor. Cele două blazoane încastrate pe fațada adăpostului „graiului” Franței, de pe Calea Cavalerilor, înfățișează crinii casei regale franceze precum și stema Marelui Maestru Pierre d'Aubusson, acesta din urmă alăturând crucea obișnuită a ordinului Sfântului Ioan de crucea în vârfuri de ancoră a familiei sale. Regăsim aceste două blazoane ale Marelui Maestru Pierre d'Aubusson, însoțind imaginea unui sfânt militar pe relieful încastrat deasupra intrării „graiului” Angliei.

Relieful de marmură al edificiului numit „Châtellenie” (al comandantului suprem al apărării), din actuala Piață Ippokratus, înfățișează doi „sălbatici” (în întregime goi, după viziunea epocii), susținând blazonul lui E. d'Amboise. Și aici, ca și la alte steme, sculptura se află dispusă într-un cadru ornamental de piatră, cuprins într-un arc gotic, supraînălțat de un expresiv fleuron.

Pe turnul bastionului Sfântului Gheorghe, construit între 1421-1431, constatăm un mare relief, ca o pecete războinică a întregii cetăți, înfățișându-l pe sfânt implântând lancea în gura balaurului. Pe banda heraldică din partea inferioară se găsesc stema Marelui Maestru Antonius Flavian (1421-1437), cea a papei Martin al V-lea (1417-1431), cel care a fost ales de Conciliul de la Constanța, în sfârșit, crucea ordinului ioaniților. Am gândit că dincolo de Dunăre, în preajma anului 1517, voievodul Neagoe Basarab va înfățișa pe turnul mănăstirii sale de la Curtea de Argeș o stemă glăsuind despre aceeași luptă a creștinilor împotriva islamismului, de data aceasta inorogul străpungând același balaur amenințător.

Zidurile înalte ale cetății Rhodos, porțile traforate artistic în piatră precum și pecetile de marmură îți evocă trăinicia unui ideal, deși te afli mereu lângă magazinele cu blănuri, cu dulciuri, covoare, vase și statuete antice, copiate cu îndemănare, vizitatorul fiind asediat de acest kitch care apare peste tot în vetrele de veche frumusețe ale lumii.

PAVEL CHIHAI A

Și totuși, în cetatea Rhodos există trei suprafețe unde te poți reculege dincolo de păienjenișul mărfurilor, a tarabelor supraîncărcate și a vitrinelor multicolore. În primul rând, palatul Marilor Maeștri, refăcut în timpul stăpânirii italiene (1912-1947) – pe care grecii din insulă o detestă mai mult decât sclavia multiseculară otomană, ceea ce, mărturisesc, mi-a părut ciudat –, apoi Calea Cavalerilor, de-a lungul căreia se înșirau hanurile de primire ale graiurilor, în sfârșit, spitalul, numit în limbajul epocii „Adăpostul dumnezeiesc” („Hotel Dieu”).

Palatul Marilor Maeștrii, cea mai înaltă clădire, cu încăperi somptuoase, aparținea primului cavaler, ales pe viață. Dar eu am fost atras de Calea Cavalerilor, pe care se aflau adăposturile, „les auberges”, pentru noii veniți, și administrația fiecărui grup occidental, fiecărui „grai” („lingua”). Cele șapte „graiuri” erau în ordinea următoare: Provence, Auvergne, France, Italia, Aragon, Castilia, Anglia, Germania. Am constatat că în prezent, consulatele țărilor de unde veniseră diferitele „graiuri” se aflau între aceleași ziduri, permanente ce mi-au părut semnificative.

M-am simțit cu mine însumi pe Calea Cavalerilor nu numai pentru că lipseau pestrițele și gălăgioasele întreprinderi comerciale. Era o solitudine care te încredința de imobilitatea istoriei. Istoria – ecou al unor permanente sufletești. Poate și datorită faptului că strada, cu fațadele înalte, gălbui ale „graiurilor”, urcă spre un țel ideal, pe o perspectivă fără capăt.

Spitalul, „Adăpostul dumnezeiesc”, hărăzit sufletelor despre care se credea că nu mai aparțin cu totul lumii noastre, ni se înfățișează ca o sală mare – pe care imaginația o acoperă cu paturi albe, pe două rânduri, cu un larg spațiu de trecere –, având în mijlocul peretelui răsăritean o nișă largă, unde se afla un altar deschis spre bolnavi, chemare înspre mântuire. În dreapta și stânga acestui altar, precum și în zidul apusean, se pot vedea mai multe deschideri către încăperi ascunse privirilor. Mi s-a explicat că în ele erau adăpostiți, în întunericul adânc rămas prizonier zilei, cei socotiți irecuperabili. Cruzime, sau blând îndemn de a-i obișnui cu moartea? De altfel, bolnavii trebuiau să își scrie testamentul, trecând pragul „Adăpostului dumnezeiesc”.

Mi s-a părut ciudat, de asemenea, că fațada dinspre piață a spitalului prezintă încăperi înguste, despărțite prin arcuri largi și coloane, între care se găseau prăvălii. Viața își continua marșul triumfător, cu mărfuri trecând dintr-o mână într-alta, cu strigăte și schimb de bani, cu câini și porumbei rătăcind printre picioarele cumpărătorilor. În același „Adăpost dumnezeiesc”, prezența activității zbuciumate și a morții tăcute, lângă altarul vieții veșnice.

Capitolul VIII

VALLETTA, ORAȘUL ORDINULUI SFÂNTULUI IOAN

Unul din motivele pentru care am vizitat insula Malta, la un an de la popasul meu pe insula Rhodos, a fost dorința de a cunoaște și mai departe un bastion de rezistență europeană la încercările expansioniste ale islamului, aceasta și în legătură cu studiile mele legate de cel de al doilea front medieval, cel de la Dunăre, unde țările române au avut un rol important.

Am vrut să-mi apropiez așezămintele cavalerilor ordinului Sfântului Ioan de pe această insulă, îndemnat și de prietenia pentru românii făcând parte din ordin, Monseniorul Octavian Bârlea, ale cărui înfăptuiri rămân exemplare în istoria exilului, regretatul Alexandru Cifarelli, luptător pentru libertatea țării noastre la postul de radio Europa Liberă, Mihai Dim. Sturdza, de la același post de radio, eminent istoric al Bizanțului.

Am căutat apoi pe această insulă ceea ce artiștii, cu aceleași luminoase năzuințe, au dăruit posterității.

După vizita pe insula Rhodos, am aflat mai multe despre cei care înălțaseră cetatea din coasta mării, despre viața și idealurile cavalerilor. A fost pentru mine o introducere, o pregătire teoretică și de istorie de artă, cu care am intrat pe porțile orașului Valletta, capitala insulei Malta. O primă deosebire între cele două așezări este că Rhodos, cea de a doua capitală a ioaniților (prima fiind Ierusalimul, a patra Roma), își înalță zidurile în apropierea digurilor care coboară direct în mare, în vreme ce Valletta, a treia capitală, se desfășoară pe un teren foarte sinuos, ca fața vălurită a unei scoici, cu golfuri numeroase, care trebuie ocolite pentru a ajunge la un edificiu care pare foarte apropiat privit pe deasupra apei. La Rhodos există trei niveluri ale clădirilor răspunzând treptelor lor ierarhice, palatul Marilor Maestri dominând restul cetății, apoi întărirea numită Collachium, unde se află adăposturile, hanurile de primire (les auberges) ale „graiurilor“, în sfârșit, cetatea propriu-zisă, în care au fost zidite locuințele cavalerilor, ale grecilor de seamă, ale comercianților. În Valletta, care este oraș și nu cetate, nu te întâmpină ziduri înalte, ci o largă desfășurare urbană, din care se înalță cele trei edificii principale, simbolice pentru idealurile ordinului, corespunzând credinței în Dumnezeu creștinilor, în legile cavaleresti, și datoriei de a-i îngriji pe cei în suferință: biserica Co-Catedrală închinată Sfântului Ioan Botezătorul, Palatul Marilor Maestri și Spitalul Sfântului Spirit.

În Rhodos te întâmpină înaltele ziduri ale unei cetăți, închisă ca și conservatoarea mentalitate a timpului, când Lumea Nouă și îndepărtatele țărături nu fuseseră încă descoperite, în vreme ce în Valletta, întăriturile se îndepărtează pentru ca o poartă monumentală să se descopere în întregime, destăinuind vechiul nume spaniol – „Porta Reale“, amintind de vremea împăratului Carol Quintul, care a dăruit ordinului întreaga insulă, în 1530. Valletta pierde caracterul aspru al cruciaților aflați între Ierusalim, cetatea creștină și Atena, capitala gândirii grecești, căpătând amploarea complexă a așezărilor post-renascentiste. Zidurile din Rhodos ne apar înalte, masive, netede, în vreme ce în Valletta, bastioanele și clădirile se apropie de nivelul mării (dominate în prezent de două uriașe cupole, dar care sunt recent con-

PAVEL CHIHAI A

struite: cea a bisericii ordinului carmelitelor, edificată după război, și cea a catedralei anglicane, închinată Sfântului Pavel, de la sfârșitul secolului al XIX-lea), cu zidurile realizate din acest calcar de culoarea fildeşului, desprins parcă din straturile de lavă împietrită ale țărmlui.

Desigur că în timpul stăpânirii turcești a Rhodosului, care a dăinuit secole întregi, multe din edificiile și obiectele de artă ale ordinului au fost distruse, în vreme ce în Valletta, mai aproape de timpurile noastre, cu administrație creștină, vestigiile nu au avut de suferit. Dar în Rhodos se pot remarca nenumărate steme heraldice de-a lungul zidurilor, multe cărora li s-au redat frumoasele culori originale. În Valletta, cum este firesc pentru epoca târzie, pictura capătă ascendență asupra sculpturii; o fervoare pentru frumosul imaterial împlântat în veșnicie, o preocupare mai scăzută pentru eternitatea veșmântului ideilor. Dar ornamente în piatră, doar cu semnificații mitologice, se găsesc și în Valletta, unde coloanele din flancurile arcadelor sunt înlocuite cu atlânți, după un model foarte răspândit în arhitectura barocului matur, susținând adesea balcoanele închise (bow-window-uri), adăugate în secolul de dominație engleză, ceea ce conferă un aspect oarecum încărcat arterelor pe care se scurg șuvoaiele nesfârșite de trecători.

Spre deosebire de Rhodos, unde hanurile (les auberges) diferitelor „graiuri“ au fost înălțate unul după altul, pe faimoasa Cale a Cavalerilor, în Valletta, ele se află risipite în oraș, contruite la date diferite. Desigur, cele mai importante dintre ele sunt hanurile care au aparținut regiunilor Castilia și Leon, deoarece împăratul Spaniei a fost cel care a dăruit insula Malta ordinului. Tot astfel ne explicăm și somptuozitatea deosebită a capelei aparținând acestor două regiuni, din catedrala închinată Sfântului Ioan, cum vom arăta mai departe.

Cetatea (Collachium) din Rhodos, în care se află palatul Marilor Maeștri, pare o întăritură desprinsă de cele lumești. Așezarea Valletta pierde caracterul ascetic al cruciaților, căpătând complexitatea barocă a unui oraș vest-european, dar clădirile ordinului, aflate printre case civile, prăvălii și imobile de raport, imprimă caracterul orașului, înnobilându-l prin prezența lor. Această deosebire mi s-a impus de la început: în Rhodos, cetatea ideală, înălțată ca o unică credință înspre ceruri, în Valletta, orașul întărit, adunând mijloace de viață și câștig, forfota trecătorilor, strigătele vânzătorilor, dar și prezența bisericilor și așezămintelor pioase.

Mai este o deosebire între cele două așezări. Cavalerii ordinului Sfântului Ioan, refugiindu-se din Țara Sfântă, au găsit în Rhodos o populație greacă, de vechi rit ortodox, care a rămas fidelă credinței ei. Malta era în 1530, la venirea lor, o așezare cu populație predominant arabă – după cum arată fizionomiile și limba locuitorilor –, islamul dăinuind între anii 870 și 1090. Când cavalerii au debarcat pe insulă, capitala se numea Medina, după numele arab, oraș al vechii aristocrației malteze, unde familiile nobile posedau proprietăți seculare. Populația era creștinată, dar se poate presupune că aspectul social nu era asemănător cu cel din Rhodos, motiv pentru care – așa cum menționează studiile de specialitate – ordinul a primit „à contre-cœur“ darul imperial. Africa musulmană se afla la mai puțin de 300 de kilometri și asediile sângeroase, la scurt timp de la popasul cavalerilor, au arătat că îngrijorarea lor era justificată.

Având o religie și o temeinică tradiție catolică, cu alfabet latin, maltezii ignoră de multă vreme, cu intenție, originea lor arabă, integrați cu totul realităților politice, economice, culturale europene. Oricum, sfârșitul dominației ordinului pe insulă i s-a datorat lui Napoleon, reprezentant al Revoluției Franceze, care, desigur, nu a privit în mod favorabil această instituție cu caracter aristocratic, și nu islamismului fanatic, cum s-a întâmplat pe insula Rhodos. Napoleon a desființat conducerea

Căutări în orizontul timpului

Marelui Maestru și a înstrăinat toate bunurile ordinului, încât centrul cavalerilor ioaniți a trebuit să se mute la Roma. Faimoșii cavaleri ai celor trei „graiuri” franceze, Provence, Auvergne, France, nu au lăsat în memoria locuitorilor săi decât, cel mult, numele capitalei – La Valletta, care a fost întemeiată în 1566 de Marele Maestru Jean Parisot de la Valletta. Când francezii au ocupat insula, ordinul a solicitat ajutorul englezilor, dar noii aliați, după înfrângerea lui Napoleon, au anexat Malta la propriul imperiu și de-abia în zilele noastre, la 31 martie 1979, maltezii au devenit independenți.

Toate aceste prefaceri, apoi curente culturale de mare prestigiu care s-au succedat în Malta, au lăsat trăsături întâlnite la tot pasul. Nici de la spanioli, nici de la francezii a căror amintire este legată de dispariția multor bunuri locale, nu găsești, în viața zilnică, urme vizibile. În schimb, de la italieni, care au dat importanți Mari Maestri și a căror insulă – Sicilia – se află în imediata apropiere, s-au păstrat importante mărturii. Ultimii veniți, englezii, au inspirat edificiile ample, moderne, cu înalte panouri de sticlă și rame metalice, firmele strălucitoare și faimoasele cabine telefonice cu ochiuri transparente în rame roșii. În Rhodos, Calea Cavalerilor a rămas astfel de cinci secole, în vreme ce în Valletta, actuala Stradă a Republicii, inaugurată în 1974, s-a numit anterior „a Regelui” (al Marii Britanii, bineînțeles) și, desigur, înainte de 1800, de dominația engleză, purta un alt nume, conferit de ordin. Această suprapunere, acest amestec de prestigioase culturi europene la o populație receptivă, mi-a fost ilustrată de micile imagini care împodobesc oglinjoara din fața șoferului în autobuzele cu care am traversat orașul. Într-adevăr, pe o latură a acestui obiect care atrage atenția tuturor, în primul rând a celui ce conduce autobuzul, se află, de obicei, o iconiță cu chipul lui Iisus sau al Maicii Domnului, iar de cealaltă parte, invariabil, reclame americane de țigări, de dulciuri, de blugi, ca pe tot globul.

Această asociere a sacralului cu profanul, evidentă și în (ex) Palatul Marilor Maestri, m-a incomodat într-o măsură – ca istoric medieval – fără să fiu sigur că am dreptate. La Rhodos, acest palat adăpostește un muzeu cu vestigii de epocă, în vreme ce palatul din Valletta este un simbol grăitor al acestor succesiuni și interpenetrații de culturi, limbi, ascendență politică. În el se află birourile Președintelui Republicii, care folosește fosta sală a tronului Marilor Maestri ca sală de festivități, iar sala „Gioia”, a tapiseriilor, a fost, până de curând, sala de ședințe a parlamentului maltez.

Încă de la intrarea în palatul Marilor Maestri, te întâmpină o placă de marmură care amintește de ordinul Sfântului George, pe care regele George al VI-lea al Marii Britanii l-a dăruit poporului maltez, pentru vitejia arătată în timpul ultimului război. Este un fel de prefață la Sala Ospățului, din aripa cea mai importantă a palatului, lângă sala „Gioia”, unde se află portretul reginei Victoria și chipurile unor faimoși guvernatori englezi.

Într-o discuție pe care am avut-o cu un distins intelectual maltez, mi-am permis să-l întreb, în legătură cu operele de artă de pe insulă, care au aparținut ordinului ioaniților, dacă compatrioții săi nu se simt copleșiți de prezența atâtor mărturii, franceze, italiene, engleze. Mi-a răspuns citându-mi nume de artiști locali (de care nu am auzit nicicând), pe care îi consideră pe același plan cu străinii, autori ai unor opere de reală valoare. Dar mi-a mărturisit, totodată că există la maltezi o năzuință către conturarea unei identități naționale, printre altele prin efortul de a-și definitiva limba, apreciindu-se oportunitatea sau inutilitatea anumitor neologisme față de fondul neoarab. M-am gândit la deosebirea care există între această evoluție culturală și cea a marilor popoare din estul Europei, care au primit influențele din Occident pe trunchiul unei puternice tradiții naționale, cum a fost cazul țărilor române (printre alte cărți tratând acest subiect se numără și eseul meu „Tradiții răsăritene și influențele

PAVEL CHIHAI A

occidentale în Țara Românească"). În cazul Maltei, țară cu o populație mult mai restrânsă, procesul a fost invers, influențele copleșind bunurile culturale proprii.

În istoria noastră nu am cunoscut o dominație culturală. Nici turcii, nici rușii mai târziu, nici sovieticii, în ultima jumătate de secol, cu toate eforturile lor, nu au tulburat mersul firesc al culturii românești. A existat o continuitate specifică și unitară, la care influențele occidentale au fost integrate și nu dominante. Totodată, limba română s-a vădit un vehicul care ne-a apropiat și mai mult, în ultimele secole, de restul Europei.

Desigur, în Malta, ordinul Sfântului Ioan a lăsat mărturiile cele mai frumoase și impunătoare. Una dintre ele, Palatul Marilor Maestri, zidit în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, prezintă o fațadă sobră, cu ferestre subliniate de frontoane, precum și două portaluri mărginite de o pereche de coloane înconjurată de brasarde circulare, contrastând, ca și la Co-Catedrala Sfântul Ioan Botezătorul, cu bogăția interioară. Într-adevăr, dincolo de curtea cu vegetație exotică, dominată de o frumoasă statuie a lui Neptun, dintr-un bronz patinat de vreme, te întâmpină încăperi cu stucaturi somptuoase, împodobite cu scoici, cartușe și volute. Pretutindeni apare crucea malteză, care nu mai înfățișează instrumentul de tortură amintind de suferințele Mântuitorului – răscolind conștiința și strigătul lui Miguel de Unamuno – ci, un semn reprezentând vârful de lance antiislamice.

La etajul Palatului Marilor Maestri se urcă printr-o monumentală scară ovală, care, după câte am înțeles, este de obicei inaccesibilă, intrarea vizitatorilor făcându-se printr-o îngustă scară laterală. Poate unul din motivele acestei interdicții este faptul că în peretele acestei scări se află o placă de marmură cu numele și epocile Marilor Maestri de Malta, iar sub arcade, stemele, în marmură, ale Marilor Maestri din etapa franceză. Oricum, la capătul scării se deschide un larg coridor, străjuit de armuri ale cavalerilor, iar pe pereți se află portretele unor importante căpetenii ale ordinului. Console bogat împodobite, lambriuri în culori sumbre și sculpturi cu figuri emblematice, aurite, împrumută un aspect somptuos acestui lung coridor. Din acesta pătrundem în sala cu tapițerii de epocă numită „Gioia“, împodobită de Marele Maestru Ramon Perellos, care în anul 1700 a comandat covoarele de perete la Manufactura regală a Goblenurilor din Paris. Am găsit oarecum nepotrivite, față de sobrietatea vestigiilor ordinului, aceste „Tapițerii din India“, care înfățișează scene cu indigeni pe jumătate goi în peisaje tropicale, îndeosebi din Brazilia, preluate de tapițeri după desenele lui Charles Le Brun, cunoscutul pictor al lui Ludovic al XIV-lea. Urmează sala unde se găsesc portretele foștilor guvernatori ai insulei, de care am amintit, apoi, la capătul culoarului, fosta sală a tronului Marilor Maestri, unde pe pereți sunt zugrăvite scene din faimosul asediu turcesc din 1576-1581. În fața tronului, o galerie suspendată, de forma unei pupe de corabie, trece drept o rămășiță din vasul amiral cu care Villiers de l'Isle Adam, întemeietorul capitalei, s-a refugiat din Rhodos.

Sala Cavalerilor prezintă o serie de mănechine înveșmântate în armuri din secolul al XVI-lea, cu arme de epocă, dispuse într-un fel de pluton războinic. Acest grup, care urmărește să reproducă aspectul real – „în carne și oase“ – al războinicilor medievali, m-a obligat la o comparație mentală cu plutonul de ostași chinezi, descoperiți în 1974, lucrați în pământ ars și datând de pe la anul 221 înainte de Hristos, văzuți de mine, nu de mult, în sala Hypo-Bank, din München, sau, coborând multe trepte mai jos, cu figurinele de ceară ale muzeului doamnei Tussaud, din Amsterdam. Cred că era preferabil ca armurile să fi fost prezentate fără trupuri improvizate de demiurgi contemporani, cu fizionomii presupus medievale. Multe din platoșele masive au urme de spade sau chiar de gloanțe – de la începutul carierei

Căutări în orizontul timpului

armelor de foc —, contrastând cu veșmintele de zale, mult mai primitive, deși contemporane, ale arabilor, transparente, delicate, cu un adaos de poezie care, desigur, nu-i avantaja pe purtătorii lor.

Vizitând biserica ordinului din centrul orașului Valletta, m-am gândit că în Rhodos, sediul Marilor Maestri din Collachium domină întreaga așezare, în vreme ce în Malta, locașul religios închinat Sfântului Ioan Botezătorul, ridicat la rangul de Co-Catedrală de Papa Pius al VII-lea, în 1816, are o înaltă importanță nu numai prin așezare dar și prin bogăția podoabelor și vestigiilor, legate de numele celor mai importanți ctitori ai ordinului. În primul rând, dimensiunile sale sunt impresionante (57x36x19 m), aceasta deoarece pentru cele șase „graiuri” s-a construit câte o capelă de-a lungul navei centrale.

Ca și Co-Catedrala din Medina, închinată Sfântului Pavel, care a predicat pe insulă, fațada Co-Catedralei din Valletta este rece, severă, cu un simplu fronton triunghiular (amintind de aspectul bisericii Sfântul Lorenzo din Florența, înălțată cu câteva decenii înainte), în contrast cu bogăția, somptuozitatea, strălucirea interiorului. M-am întrebat dacă această nepotrivire se datorește faptului că interiorul a fost înfrumusețat treptat, de-a lungul veacurilor, în vreme ce zidurile de piatră au rămas aceleași de la întemeiere, sau corespunde și unei deosebiri simbolice între aspectul exterior și cel al vieții interioare a creștinilor.

Bolta bisericii, viu colorată, a fost zugrăvită în secolul al XVII-lea de pictorul calabrez Mattia Preti cu scene din viața Sfântului Ioan Botezătorul, cu eroi și sfinți ai ordinului, înfățișați sub largi portaluri împodobite cu scoici, cartușe heraldice și volute în înlănțuiri capricioase, cu tenanți contorsionați, cu heruvimi, serafimi și proroci, cu panglici și ornamente florale, alcătuite după alfabetul decorativ al barocului.

Totodată, zidurile, stâlpii și pilaștrii bisericii apar sculptați în relief înalt, pictați în culori aprinse, sau auriți, strălucitori.

Răspunzând acestei prodigioase risipiri de imagini și decoruri puternic colorate, se desfășoară un paviment original, alcătuit din pietre de mormânt alăturate, ca lespezile dintr-o podea obișnuită. Ai un sentiment ciudat, pășind peste aceste mărturii ale unor existențe trecute, obișnuit să le așezi deasupra flori, cu gânduri pioase. Este ca și cum culorile vii ale tavanului s-ar reflecta în cele 375 de pietre de mormânt, împodobite de asemenea cu trofee, steme și simboluri, lucrate în tehnica intarsiei, adică cu încastrarea motivelor tăiate în foi de marmoră viu colorate pe o placă de fond.

Nicăieri nu am întâlnit o pardoseală de biserică reprezentând imagini artistice atât de frumoase, de expresive, de armonice. Poate că intenția celui care le-a conceput a fost ca ele să vădească un contrast față de imaginile cerești de pe boltă, unde se află deschiderea cerurilor, chemarea către eternitate, aducându-ne la cunoștință și chipurile trecerii, ale morții, ale descompunerii, hărăzite omului aici pe pământ. Dar într-un limbaj nu mai puțin colorat, nu mai puțin propriu, arătând că prin virtuțile sale omul poate concepe cu aceeași seninătate creatoare gloria cerurilor și sfârșitul pământesc.

Ilustrând pateticul „memento mori”, apare pe lespezi un bătrân, alăturat celeilalte ipostaze, apropiată în timp, scheletul, ca de pildă pe mormântul lui Christof Venetianum, decedat în 1726, sau Iacob Sfigneret, mort doi ani mai târziu. Se conferă morții și îndeletniciri ciudate, primul schelet apărând cu o pană în mână, amintind probabil de „ceea ce ți-e scris”, cel de-al doilea fiind înzestrat cu o secure, desigur cea cu care a desprins viața lumească de cea viitoare a celui ce odihnește sub piatra funerară.

Deoarece am fost preocupat o bună bucată de vreme de tema imortalității și risipirii trupești în arta occidentală, am examinat cu atenție aceste simboluri datând

PAVEL CHIHAI A

din epoca de trecere între evul mediu și Renaștere, reapărute în timpul contrareforme, de data aceasta prevenind pe cei tentați să-și plece urechile spre pledoariile luterane.

Din cele șase capele laterale ale bisericii, am admirat bogăția chipurilor și decorurilor din capelele de Aragon, Catalonia și Navara, unde se găsesc mausoleele Marilor Maeștri Rocaful Perellos, Chattes de Gessan și Nicole Cottoner, sculptate în spiritul lui Bernini, cu dinamismul și armonia mișcărilor ce au făcut faima acestui sculptor, cu aceiași atlanti, putti, îngeri și heruvimi pe care îi constatăm și în scenele zugrăvite de Mattia Preti pe tavan, dar totodată cu o uriașă jerbă de scuturi, drapele și căști de luptă, punând în evidență cealaltă latură – cea războinică – a ordinului. Rocaful Perellos apare încadrat de simbolurile Abundenței și Justiției, iar Chattes de Gessan este înfățișat în costum de ceremonie, cu crucea de Malta pe veșmânt. În flancuri, așezați pe console, doi putti poartă pe brațe stema ordinului și cea a familiei.

În biserica Co-Catedrală Sfântul Ioan, am întâlnit cu bucurie două importante tablouri ale lui Michelangelo Caravaggio. Fiind mare admirator al lui Rembrandt, am urmărit acest itinerar al clarobscurului care pornește de la Tizian, cu al său „sfumatto” – ca de pildă în „Schingiuirea lui Iisus”, aflat în Alte Pinacotek din München – preluat de Caravaggio și apoi de Rembrandt, care a învăluit realitățile lumii cu neantul nopții veșnice. Caravaggio, urmărit la Roma pentru „dispute în legătură cu chestiuni de onoare” și înjunghieri spectaculoase, s-a refugiat în Malta, în 1608, și a zugrăvit două portrete ale binefăcătorului său, Marele Maestru Alof Wignacourt – fără prejudecăți, din fericire pentru patrimoniul artistic al posterității – apoi un tablou înfățișându-l pe Sfântul Ieronim și un altul, dăruit bisericii ordinului din care a făcut parte, cu scena „Tăierii capului Sfântului Ioan Botezătorul”. Ceea ce impresionează la tabloul Sfântului Ieronim este bustul sfântului, apărând gol dintr-o bogată draperie roșie, care îi accentuează slăbiciunea, cu oasele sternului și tendoanele puternic conturate, cu mușchii bătrâni, care nu mai ascultă de efortul răsucirii către craniul alăturat, cu părul rărit al creștetului, zugrăvite cu un realism uluitor, încât poți distinge fața bronzată de soare de pielea albă adăpostită de veșminte a bătrânului, mișcarea stângace, înțepenită de reumatism, cu care își notează gândurile despre moarte, despre craniul care îl contemplă – cu chipul trist în întunericul învăluind întreaga scenă. Un sfeșnic cu lumânarea stinsă se află simbolic lângă trupul bătrânului și craniul devenirii sale în eternitate.

Această necruțătoare înfățișare a stigmatelor bătrâneții ne-a amintit, prin contrast, de un alt tablou al lui Caravaggio, faimosul „Bachus tânăr”, de la Galeria Uffizi din Florența. Este surprinzător acest realism – desigur, păstrând canoanele generale ale Renașterii –, care reproduce nu numai detalii ale constituției trupesti, dar și trăsături specifice, ținând de psihologia epocii și de cea individuală, atât de verosimile, încât ne par foarte apropiate de cele pe care le putem desprinde dintr-o fotografie contemporană.

Pictată tot în Valletta, „Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul” este comparată de criticii de artă cu o operă literară din aceeași epocă, „Macbeth”, de Shakespeare, la fel de crudă, de pătimasă. Într-adevăr, personajele, în costume contemporane – ceea ce le mărește verosimilitatea –, sunt implicate într-un asasinat, cruzimea criminală, impasibilitatea în fața suferinței omenești, fiind înfățișate cu o râvnă care amintește de avatarurile artistului, Caravaggio însuși participând, în diferite împrejurări, la confruntări asemănătoare.

În tablou, pe întunecimea fundalului, este zugrăvită în partea dreaptă asasinarea Sfântului Ioan, cu mai multe personaje, în vreme ce în stânga se află conturată rama

Căutări în orizontul timpului

unei mari ferestre cu gratii de închisoare, din spatele cărora doi deținuți urmăresc scena macabră care se petrece în exteriorul clădirii. Această scenă se înscrie într-un semicerc, apărând, pe rând, de la dreapta la stânga, femeia ce poartă în ambele mâini tava pe care urmează să fie așezat capul sfântului, apoi o bătrână cu mâinile la tâmpie, într-un contrast compozițional, îngrozită de asasinatul la care asistă, urmând căpetenia închisorii, vârful autoritar al desfășurării de personaje, în picioare, într-o ținută rigidă, arătând cu indexul tava unde trebuie depus capul celui ucis; călăul însuși, plecat peste trupul Sfântului Ioan, ținând în mâna dreaptă cuțitul cu care urmează să desăvârșească tăietura făcută de spadă, cu stânga prinzând pletele celui căzut, pentru a îndeplini porunca stăpânului său; în sfârșit, cadavrul întins la pământ al condamnatului, cu sângele care i se prelinge din gât și în care Michelangelo Caravaggio a găsit cu cale – poate în dorința de a-și immortaliza aventurile asemănătoare, încheiate cu bălți de sânge – să-și însemne cu degetul numele de membru al ordinului „fr(ater)michelangelo”. În ceea ce privește culorile, ele accentuează contrastul dintre culoarea draperiei care acoperă soldul condamnatului, precum și a sângelui roșu, și haina albastră, rece, a șefului închisorii.

Al treilea important edificiu al ordinului ioaniților din orașul Valletta este spitalul ordinului, „Sacra Infirmeria Sanctus Spiritus” (care se găsește în apropierea mării, lângă fortul Sfântului Elmo), transformat în 1979 în Centrul Congreselor Mediteraneene. Este una din cele mai vechi clădiri, zidită în 1575, și însăși mărimea sa arată importanța dată tradiționalei misiuni a ordinului, îngrijirea bolnavilor, prezenta atât la Ierusalim cât și în Rhodos. Sala principală a spitalului din Malta măsoară 160 metri și în ea se aflau 745 paturi, dar la nevoie se puteau adăuga încă 1300. La etaj erau îngrijiți membrii ordinului, iar la parter săracii sau cei în nevoie. Existau încăperi separate pentru femei sau bolnavi psihici; copiii bolnavi și bătrânii fără mijloace se aflau și ei în atenția călugărilor. A fost primul spital catolic din Europa care a primit bolnavi și de alte confesiuni, găzduiți însă într-o sală aparte. În fiecare vineri, Marele Maestru îi îngrijea personal, după tradiție, pe bolnavi.

Iarna, pereții erau acoperiți cu covoare de lână, iar vara, cu tablouri de Mattia Preti, cel care zugrăvisese și bolta catedralei.

Numeroși călători din secolele XVII și XVIII descriu spitalul din Valletta ca pe cel mai bun din Europa. Graful Georg Albert van Erbach spune: „Fiecare pat are un baldachin cu crucea de Malta și la căpătâiul fiecăruia se află o măsuță cu mâncarea prescrisă pacientului. Orice neglijență a personalului de serviciu este sever pedepsită. Bolnavul își poate trece timpul jucând șah, zaruri sau cărți. Trebuie să citească mai cu seamă cărți de istorie, dar nu cu glas tare, pentru a nu-și deranja vecinii.”

Ne-am amintit că în cetatea Rhodos, spitalul se numea „Hotel Dieu”. Și aici, în Malta, ramura ordinului care se ocupă cu spitalul aparținea „graiului” francez, dar clădirea se numea Spital Sfânt și nu Adăpost Dumnezeiesc. La Rhodos, în sala unde se înșirau paturile bolnavilor se deschidea în peretele răsăritean o mare nișă, unde se afla altarul, cu obiectele liturgice, ca într-o biserică, încât cei în chinuri îl aveau înaintea ca pe o permanentă prezență a vieții viitoare, ca un refugiu către cerurile deschise. În Valletta, capela spitalului se afla în afara sălii bolnavilor. Proiectantul a prevăzut o travee laterală și de aici, printr-o ușă, intrau în capelă doar cei ce puteau părăsi patul. Purtau, desigur, credința în sufletul lor, dar viața zilnică nu și-o petreceau în fața altarului.

Am arătat la începutul acestor evocări că unul dintre motivele călătoriei mele în insula Malta a fost legătura între rezistența ordinului Sfântului Ioan la încercările de expansiune islamice și luptele duse pe linia Dunării, până în secolul al XVI-lea, de către țările române, pentru apărarea aceleiași Europe creștine.

PAVEL CHIHAI A

Într-adevăr, ordinul călugăresc al Sfântului Ioan a fost întemeiat înainte de cucerirea Ierusalimului, din 1099, de către armatele primei cruciade, pentru îngrijirea pelerinilor care ajungeau în Țara Sfântă, motiv pentru care s-a numit Ordinul Ospitalier. Dar, după 37 de ani de la înființare, ordinul a căpătat o nouă misiune, care îl va marca pentru tot restul istoriei sale. Nevoia de a-i proteja pe bolnavi și pelerini de răufăcători, mai târziu de a apăra statele creștine din Levant de atacurile musulmane, a făcut necesară deprinderea militară și înarmarea călugărilor, deveniți „persona mixta“, oameni ai Bisericii și ai câmpurilor de luptă, crucea lor, crucea de Malta, simbolizând – după cum am arătat – vechea armată pentru apărarea credinței creștine.

În studiile mele în legătură cu trăsăturile specifice ale spiritualității românești, am arătat că ceea ce poate caracteriza trăirea românească atât în evul mediu, cât și mai târziu, este vocația isihastă – după curentul victorios în Bizanțul secolului al XIV-lea –, care propunea adâncirea în propria ființă și totodată voința de a apăra acest drept la meditație, la blândete, la dragostea aproapelui, la curajul de a lupta pentru valorile creștine.

Și ne pare semnificativ faptul că, un an după victoria turcilor și părăsirea Rhodosului de către cavalerii ioaniți, în 1523, voievodul Țării Românești, Radu de la Afumați, pierde și el lupta cu Soliman Magnificul, când cade pe câmpul de luptă floarea boierimii dintre Dunăre și Carpați, iar după alți trei ani, în 1526, Imperiul Otoman ajunge până la Budapesta. Este o victorie a islamului la sud și la nord, înrobirea jumătății răsăritene a Europei, care prefigurează sclavia sovietică din secolul XX.

Capitolul IX

CONVERGENȚA VOCAȚIILOR

– Domnule Pavel Chihaia, trei dintre noile dumneavoastră cărți, care, prin conținutul lor, se integrează domeniului artei, v-au fost tipărite la Aalborg în Danemarca, de Editura Dorul. Pentru o mai bună cunoaștere a lor de către cititorii din țară, vă rog să ni le prezentați*.

– Prima se numește *Itinerarii artistice*. Ea cuprinde o selecție din emisiunile realizate de mine la postul de radio Europa Liberă, în care consider că cele mai interesante sunt scrisorile din Grecia și scrisorile din Nisa. În scrisorile din Grecia îmi exprim o serie de păreri în legătură cu arta antică și cu relațiile dintre cultura grecească și cea românească. În scrisorile din Nisa, de asemenea, relatez despre prezența românească în Franța și prezența franceză în România.

Cealaltă carte este *Lecturi despre Țările Române în evul mediu*, unde îmi exprim punctele de vedere pe marginea unor cărți de artă și de cultură medievală, oprindu-mă mai mult asupra a două dintre acestea, semnate de Alexandru Alexianu: „Mode și veșminte din trecut” și „Acest ev mediu românesc”. Autorul descrie o Renaștere românească, fără să producă argumentele care să o legitimeze.

Ultima carte apărută la Editura Dorul – editură a domnului Dan Romașcanu, om de mare noblete sufletească și intelectuală, care și-a propus să prezinte cultura românească în mediile daneze, este *Orizont medieval*. În primele patru capitole descriu la modul literar, nu științific, cum am ajuns să soluționez niște probleme dificile de artă medievală. Arăt cum am găsit două steme mari de piatră din timpul lui Vlad Dracul și din timpul lui Neagoe Basarab, care la rândul lor luminează două epoci diferite și foarte puțin cunoscute. Relatez apoi cum am ajuns să descopăr un complex de biserici isihaste în Munții Buzăului și întâlnirea mea cu gisantul ros de broaște, de vermină, care mi-a inspirat teza de doctorat.

– Deduc, din ceea ce-mi spuneți, că în această carte, între cele două vocații ale dumneavoastră – cea de scriitor și cea de istoric al artei – a existat o compatibilitate captivantă și benefică!

– Cunoaștem două modalități de a face cercetare. Există o cercetare pașnică, liniștită, cuminte, în care studiezi întreaga bibliografie. Îți formezi o idee privind integral problema și vii cu un punct de vedere mai mult sau mai puțin original, apoi te prezinți la doctorat. Și există și un alt mod de cercetare, în care te aventurezi pe căi necunoscute, te frământă, cauți un lucru misterios, îndepărtat, puțin accesibil. Ți se pare, ca o fata morgana, că îți apare limpede soluționarea problemei, și pe urmă, când crezi că ești aproape de ea, dispăre. E un mod de cercetare foarte riscant, pentru că poți să pierzi săptămâni, luni, ani de zile și să nu ajungi la punctul pe care ți l-ai propus. Eu, pentru că am pornit de la zero în arta medievală și pentru că am păstrat în mine nemărginitele orizonturi dobrogene, care cheamă către absolut, către necunoscut și lucrurile enigmatice pe care nu le percepem de prima dată, am mers din primii mei ani de cercetare direct la mormintele din secolul al XIV-lea de la Curtea de

* Dialog cu Ovidiu Dunăreanu, în redacția revistei „Tomis” din Constanța.

PAVEL CHIHAI A

Argeș, la bisericuțele necunoscute ale aceleiași epoci, din Munții Buzăului, la stemele mai sus amintite, pe care le-am găsit din întâmplare în Muzeul de Antichități, deși ele erau medievale. De fiecare dată, intuițiile mi-au fost ajutate. De exemplu, stemele le-am văzut reproduse într-o carte a lui Reissenberger de la 1866 și mi-au rămas în memorie. Bineînțeles că Odobescu, înainte de a se sinucide, a scris despre complexul de biserici din Munții Buzăului, dar însemnările lui au rămas îngropate în arhive. Întâmplător, am găsit un caiet de desene al lui Trenk, pictorul și graficianul de origine elvețiană care-l însoțea pe Odobescu și tot întâmplător, zece ani mai târziu, am descoperit caietul care explica schițele. Dar aceste lucruri puteau să mai rămână încă o sută sau o mie de ani fără să le asocieze cineva, iar eu puteam să nu mă duc în Munții Buzăului, să rămân la faza teoretică a problemei ș.a.m.d. Am descris, deci, în *Orizont medieval* – titlul însumează ambele concepte: de literatură și de știință – zbulciul și satisfacțiile pe care mi le-au inspirat peisajul spiritual în care m-am format în anii tinereții și cunoștințele mele tardive de istoria artei medievale.

– În primăvara acestui an, din câte știu, ați fost invitat în sudul Spaniei, în Andaluzia – regiune de un farmec fără egal, străbătută de fluviul Guadalquivir și bogată în monumente arhitectonice și istorice, antice și medievale. Cu ce impresii ați rămas din această călătorie?

– Am rămas încântat de tot ceea ce am văzut. Sudul Spaniei reprezintă o realitate cu totul neobișnuită. Mai ales că această Andaluzie, unde am fost eu – Sevilla, Granada, Malaga, Ronda – a stat opt secole sub stăpânire arabă. Ceea ce m-a interesat cel mai mult a fost acea formidabilă confruntare între catolicism și islamism, care se vede în monumente. În Granada stau alături catedrala catolică și palatul maur Alhambra. În vreme ce catedrala merge pe verticalitate, se înalță amețitor spre cer, maurii au conceput castelul orizontal. Catedrala catolică se desprinde de pământ și de realitatea lumească prin construcția arhitecturală, în vreme ce Alhambra are se desfășoară în continuare într-o grădină miraculoasă, concepută ca un palat fără acoperiș, dar cu ziduri, cu interioare și ornamente. Deci, prima deosebire, între verticalitate și orizontalitate. A doua deosebire constă în faptul că arabii însumează în ambianța arhitecturii și vegetația. A treia deosebire, foarte importantă, pe care o cunoaștem cu toții, însă care, de data aceasta, mi s-a părut mai evidentă, este că, în vreme ce catedrala excelează prin sculpturi și prin pictură, deci prin arta figurativă, arabii nu au în palat decât decorație. Dar această decorație văzută de aproape, pe viu, și nu în reproduceri, este atât de diversă, atât de subtilă și expresivă, încât rămâi momente întregi ca s-o contempli uluit. Dincolo de aspectul imediat al jocului de forme ghicești o semnificație peisagistică sau omenească în general, înfățișând un sentiment, o stare de spirit ori o concepție asupra existenței. Am văzut în numeroase fotografii curtea din palatul Alhambra, unde se găsește faimoasa *Fântână a leilor*. Dar n-am știut niciodată că aproape de ea se află o mare „patio“, deci un loc deschis spre cer, în mijlocul căruia este un bazin dreptunghiular. Acest bazin servea de oglindă celor patru sute de favorite ale sultanului, ce locuiau la etajul întâi, în vreme ce soțiile propriu-zise, în număr de patru, erau la parter. M-a tulburat și multă vreme după aceea m-a persecutat o scriere în arabă, care se află desfășurată în jurul acestei fântăni. În traducere, ea sună astfel: „Din fericire, în această grădină se află o operă a cărei frumusețe Dumnezeu a voit-o unică“.

Cum spuneam mai înainte, în Andaluzia am fost impresionat de această Reconquista care a recâștigat vechile teritorii spaniole. Totodată, în timpul călătoriei mele am realizat că, spre deosebire de sudul Spaniei, și mai ales de țările din sudul Dunării, unde turcii invadatori și-au putut ridica numeroase moschei și monumente,

Căutări în orizontul timpului

la noi, această masivă prezență culturală musulmană nu a existat. Grație acestui fapt, cultura românească a avut o continuitate admirabilă, de la întemeierea țărilor românești până mai târziu; n-a fost nevoie să luptăm sau să ne confruntăm, din fericire, cu islamismul.

– Vă mulțumesc pentru discuția noastră la țărmul unei alte mări care desparte lumea creștină de lumea musulmană.

PARTEA A DOUA

**Contribuții românești
la istoriografia evului mediu**

Capitolul I

Vlad Georgescu

ISTORIA ROMÂNILOR DE LA ORIGINI PÂNĂ ÎN ZILELE NOASTRE (Recenzie)

Gh. Șincai a fost primul care a scris, în 1811, o istorie a românilor, din antichitate și până aproape de zilele sale, mergând pe scara datelor considerate mai importante (*Hronica românilor și a mai multor neamuri*, tipărită în Moldova, după moartea învățatului ardelean). Considerăm însă că izvoarele sale, mai cu seamă cele interne, erau destul de sărace, accesul la documentele din principate fiind dificil. Dar efortul de a încadra istoria românilor în istoria universală, probitatea sa științifică și însumarea celor trei mari provincii românești în perspectiva aceleiași început și destin, cu ritmuri asemănătoare de dezvoltare, sunt întru totul laudabile. A.D. Xenopol (*Istoria Românilor din Dacia Traiană*, imprimată între 1925 și 1930) a adus o viziune modernă, o metodă recunoscută ca originală și un aparat critic mai amplu ca al lui Șincai, rămânând totuși tributari unor prejudecăți și date neverificate, preluate din letopisețele medievale. Înainte de a-și redacta *Istoria Românilor*, publicată între 1936 și 1939, N. Iorga a desfășurat o aprigă activitate de culegător de documente și inscripții (adunate în numeroase volume), la care s-a adăugat înalta sa competență de istoric al Bizanțului și al Europei medievale. Cercetările proprii, ca și lecturile de specialitate, i-au permis să alcătuiască această istorie a neamului său, un monument al culturii românești. Rigoarea științifică a lui N. Iorga se împletea cu elanul unui entuziasm romantic, care îl îndemna uneori să propună interpretări, mergând – mai cu seamă pentru epocile în care documentele lipseau – pe temeiul argumentului filologic, cultivat cu riscuri asemănătoare, câteva decenii mai devreme, de B.P. Hașdeu, de pildă. Intuiția unor conjuncturi istorice complexe – foarte adesea genială, uneori neînțeleasă sau frizând obscuritatea – a fost decodificată de succesorii săi, uneori cu riscul sacrificării unei admirabile viziuni de ansamblu. Unul dintre acești succesori, C.C. Giurescu (*Istoria românilor*, 1938-1946), a corectat într-un spirit realist – având în vedere permanent atât temeiul documentar cât și o metodă mai sistematică și mai explicită – zborul vulturesc al lui N. Iorga și, dacă a pierdut din spiritul universalist al ilustrului său predecesor, a câștigat considerabil prin exactitatea și limpezimea exprimării. Scrierea marxistă a lui M. Roller, în care titlul însuși insinuează că țara dintre Tisa și Nistru nu a fost decât un culoar de trecere pentru diferite neamuri (*Istoria României nu „a românilor“*, apărută în 1947), neamuri care au activat subconștient de-a lungul secolelor pentru a atașa într-o bună zi acest teritoriu la marea patrie sovietică, merită a fi pomenită doar ca sumbră eroare și prim jalon al marilor mistificări. A urmat faimosul tratat al Institutului de istorie, care a preluat titlul lui M. Roller îndată după moartea lui Stalin, între 1960-1964, la începutul foarte relativei și echivocei liberalizări, conceput și redactat în spirit marxist-leninist, suprasaturat de lupta de clasă și de o serie de falsificări ale adevărului, asupra cărora nu vom insista. Totodată, este știut că cele patru volume masive ale tratatului, însumând aproape 5000 de pagini și reprezentând o muncă uriașă, au fost redactate pe temeiul unor ample date documentare, culese în mare parte de colectivul Institutului de isto-

PAVEL CHIHAI A

rie (ca de pildă cele figurând în corpusul de documentare internă, de o excepțională importanță) sau pornind de la materialele adunate în biblioteci de același colectiv, ca să nu mai pomenim de amplele date de istorie de artă, arheologie, numismatică, genealogie, heraldică etc. Capitole întregi au fost alcătuite de valoroși oameni de știință ca P.P. Panaitescu, M. Berza, Al. Oțelea, Fr. Pall, V. Vătășianu, Dan Berindei etc., încât, cu toate interpretările tendențioase, o serie de date și contribuții ale tratatului rămân a fi preluate cu folos de cercetători, după o prealabilă epurare a considerațiilor interpretative prin filtrul adevărului.

Unele absurdități avansate de tratat – ca de pildă adversitatea permanentă dintre voievod și boieri, imitată după modelul de centralizare apusean, tip Ludovic al XI-lea, inexistent în țările române – apoi „rolul trădător al mării boierimi, politica ei de înțelegere cu turcii, care a înlesnit aservirea țărilor române intereselor turcești” (Tratat II, XI), idee scumpă lui T. Barbu Cămpina (care împreună cu M. Roller a trudit din greu la mistificarea trecutului poporului român), inventată pentru a ponegri marxist „clasa exploatatoare”, au fost corijate de lucrarea lui C.C. Giurescu și Dinu Giurescu, apărută spre sfârșitul epocii de relativă liberalizare, în 1971, autorii revenind la titlul tradițional de *Istoria românilor*.

Dar pentru epoca modernă și mai ales contemporană, C.C. Giurescu și Dinu Giurescu au fost obligați să adauge valoroasei lor lucrări aceleași poncife convenționale impuse tuturor, cu valabilitatea și durata în timp a unui afiș spectacol, fără corespondență în istoria reală și fără credit pentru oamenii de știință din Occident.

De fapt, nici românii aflați în pragul bătrâneții sau alții, mai tineri, care au trăit evenimentele din ultimele decenii, nu cunosc contextul istoric în care și-au desfășurat existența, din simplul motiv că regimurile autoritare aflate la putere între anii 1938 și 1989 (inclusiv scurtul interval 1944-1948, când o comisie aliată dominată de sovietici a supravegheat cultura românească) fie că nu au permis publicarea datelor informative sau interpretărilor în legătură cu această epocă, fie că au dat la iveală lucrări cu un caracter deformant. În privința memoriilor diferitelor personalități străine, din Apus sau Răsărit, cu informații inedite despre țara noastră, ele nu au în vedere realitățile românești, sunt unilaterale și, adesea, superficiale. Românii care au traversat deceniile tragice ale epocii contemporane simțeau nevoia unei redări corecte, obiective, a evenimentelor cunoscute îndeaproape. O întrebare gravă, legitimă, este pusă în prezent atât de către cei din țară, care își văd risipite speranțele de îndeplinire a idealurilor în viață, cât și de către cei care rătăcesc prin străinătăți, rupți de pământul unde le-au trăit strămoșii. O întrebare în fața unui tribunal imaginar: în ce împrejurări existențele lor au fost nimicite? Ce s-a întâmplat în realitate, dincolo de cortina de fier a conjurației tăcerii, de falsele polemici partizane, de memoriile pudrate, de uriașele mașini de propagandă hitleristă și stalinistă care au răstălmăcit datele, au inversat evenimentele, au înlăturat din istorie adevăratele valori politice și culturale, pentru a promova o serie de principii și indivizi, după criterii străine lumii civilizate? Și nu numai prezentul, dar întregul trecut, întreaga istorie a fost alterată de atâtea interpretări violente-partinice. Întâmplările, semnificațiile, îndeplinirile poporului român nu mai pot fi deslușite după răstălmăcirile, inversările, falsificările și exagerările din ultima jumătate de secol. Desigur, mistificarea trecutului, despre care se știe și s-au scris mai multe decât despre epoca contemporană, este mai redusă, deși tot atât de gravă.

Iată de ce, pentru a aduce în primul rând o corecție a diferitelor interpretări autoritare care au modificat până la desfigurare istoria românilor, Vlad Georgescu și-a propus să relateze o versiune cât mai apropiată de adevăr, cu respectul datelor reale și cu o interpretare obiectivă, în care accentul cade, cum se și cuvenea, pe epoca

cea mai puțin cunoscută și cea mai eronat interpretată: perioada contemporană. Dacă marii istorici, un Onciul, un Iorga, un Giurescu, au putut scrie despre „mileniul întunecat”, acea perioadă care leagă retragerea romanilor din Dacia de întemeierea statelor românești, în zilele noastre se poate vorbi despre „deceniile întunecate”, începând cu întemeierea Frontului renașterii naționale, al lui Carol al II-lea, și sfârșind cu deplina dominație comunistă din prezent. A pune în lumina corectă întreaga istorie a românilor, a o despovăra de diferitele interpretări partinice, a sfărâma idolii falși și a reconsidera memoria celor care au contribuit la înfăptuirea României Mari, iată ceea ce și-a propus și a reușit să ne prezinte Vlad Georgescu.

Lucrarea lui Vlad Georgescu nu urmărește să descrie evenimentele din antichitate până în prezent în succesiunea lor cronologică, nu este ceea ce se numește „o istorie evenimentială”, și nici nu caută să pună în lumină personalități care au dominat prin inteligența, cruzimea sau abilitatea lor politică, epoca. Avem de-a face cu o istorie a societății românești, însumând idealurile și înfăptuirile tuturor straturilor sociale, desfășurându-se pe fundalul evenimentelor importante, interne și internaționale, cu un moment de apogeu, epoca de la primul până în preajma celui de-al doilea război mondial, și unul de perigeu, anii dominației staliniste, nu îndepărtat în timp de primul. Tratatând diacronic realitățile românești, autorul nu se simte obligat să consemneze evenimentele pe scara timpului, ci trăsăturile considerate caracteristice, cu exemplificările respective, în cadrul perioadei analizate. Studiind sumarul, putem deduce atât principiile sale de periodizare, schema generală, precum și metoda de lucru. Constatăm astfel că antichitatea însumează 20 de pagini, evul mediu 50, perioada 1716-1938, 200 de pagini, iar epoca contemporană 60 de pagini. Această disproporție între timpul scurs până la 1716 și cel de după această dată până în prezent, poate fi explicată în primul rând prin importanța pe care autorul o dă corecturilor unor răstălmăciri abuzive, mai ales pentru acest interval. În al doilea rând, trebuie să luăm în considerație faptul că obiectivele științifice ale lui Vlad Georgescu fiind analizele structurilor sociale și economice, instituțiilor, direcțiilor de evoluție, împlinirilor și eșecurilor orânduirilor, realităților culturale, ponderea reprezentărilor sale cade pe epocile modernă și contemporană, unde documentarea este mai bogată iar structurile apar mai cristalizate. Ne pare semnificativ faptul că Vlad Georgescu intitulează cu numele lor cronologic primele două perioade („Antichitatea” și „Evul de mijloc”), consemnând următoarele două perioade prin trăsăturile politice și sociale caracteristice („Despotism și iluminism” pentru 1716 și 1831), („Renașterea” pentru 1831-1918). Titlul capitolului următor însumează două sintagme contrastante în concepția autorului („România Mare”, pentru 1918-1938, titlul de apogeu, și „Democrația populară”, pentru 1944-1947), urmând „Comunismul în România”, ultimele două relevând regimul politic dominant, absolutist și acaparator. Din însăși succesiunea acestor titluri de capitole putem deduce o evoluție care, de la sfârșitul evului mediu, cunoaște cea mai fericită expresie în perioada 1918-1938, pentru a decădea în marasmul unor alcătuiți politice artificiale de la această perioadă înainte.

În legătură cu problemele generale ale periodizării, este necesar să amintim că, împreună cu N. Iorga, și cercetători mai recent, ca Val A. Georgescu, Al. Duțu, A. Camariano-Cioran, Vlad Georgescu, consideră că perioada de „despotism și iluminism” a fanarioților se cuvine a fi detașată de evul mediu, printr-o serie de trăsături negative, dar și prin altele, pozitive. Analizând evoluția structurilor și nu a evenimentelor, el stabilește perioada următoare între 1831, anul apariției *Regulamentului Organic*, și 1918, sfârșitul primului război mondial, apreciind că actul propriu-zis de independență din 1877 se afla inclus într-un proces deja început cu patru decenii mai devreme. În sfârșit, Vlad Georgescu afirmă, pe drept cuvânt, că maturitatea politică,

PAVEL CHIHAI A

elazul economic și cultural, un înalt nivel moral în concertul statelor civilizate caracterizează România Mare (1918-1938), când o serie de idealuri pentru care luptaseră generații întregi sunt atinse. Epoca din 1938 până în prezent se caracterizează prin dispariția democrației, prin dominarea partidelor și regimurilor autoritare. Atât din sumar cât și din tratarea diferitelor perioade putem remarca acea concepție de „mărire și decădere” formulată de Montesquieu, gânditor ale cărui idei despre libertate și garanțiile ei instituționale – constând mai cu seamă în separarea puterilor – sunt dictate de un profund respect față de persoană și de idealul reformelor echitabile.

Funcționarii de partid marxiști au reproșat învățaților care au redactat istoria românilor că „locul interpretării (marxiste – *n.n.*) l-au ocupat (la aceștia – *n.n.*) tot mai mult expunerea narativă și înlănțuirea datelor istorice... într-o succesiune fără cauzalitate și fără conexiune organică” (*Tratat III, IX*) și că „cercetările” din trecut (au fost – *n.n.*) statice, lipsite de dialectica transformărilor istorice. Bineînțeles, cauzalitatea pornea de la „baza social-economică”, baza generatoare de permanente conflicte între clase, element care, după marxiști, dă contur și semnificație evoluției istorice. Orice revoluție din trecutul îndepărtat sau mai apropiat ascunde, după aceștia, un antagonism de clasă, chiar când acest antagonism nu a existat și nici o trăsătură nu îl legitimează.

Fără a neglija prezentarea structurilor sociale, componența claselor și evoluția lor, analizând economia agrară, cea citadină, problemele de import și export, viziunea și aderența politică a unor diverse categorii de locuitori ai Țărilor Române, Vlad Georgescu nu modifică realitatea de dragul unor repere teoretice abstracte, cum sunt cele ale marxism-leninismului. Atent la mersul neîntrerupt, deci fără a neglija curentul continuu și dinamica evoluției societății și a efectelor ei subcitadine, el nu o leagă, în mod absurd și tendențios, de baza economică, ci, mai ales, de concepția politică (atunci când este cazul), și anume de suișul către formula liberală, în funcție de care judecă eficiența unei revoluții, valoarea unei reforme, calitatea unei personalități politice. Arătând că, în realitate, boierimea liberală – continuând ideile revoluționare din 1821 și 1848 – lupta împotriva tendințelor antireformiste ale partidului conservator, Vlad Georgescu îl indică pe I.C. Brătianu ca pe omul politic care „s-a angajat pe calea reformelor instituționale, lupta sa fiind în consensul întregului secol al XIX-lea, dominat de ideea de reformă”. Elementele stabilizatoare ale democrației parlamentare ale vechii României (1866-1916) au fost domnia lui Carol I, precum și cele două partide alternante de la putere, cel conservator și cel liberal. În fapt, România Mare dintre anii 1918 și 1938, a cărei existență a durat, din nefericire, numai două decenii, este numită astfel de Vlad Georgescu nu numai pe considerențul întinderii ei geografice ci și pentru excelența instituțiilor și culturii sale „operă a oamenilor României vechi... care au făcut trecerea de la liberalismul nedemocratic la democrația liberală”.

Din nefericire, o dată cu inaugurarea regimurilor autoritare, „apariție singulară și neașteptată”, care nu a mai ținut seamă de voința populară și de necesitățile reale ale țării „la 1938, vechile vise ale lui Ferdinand și ale Brătienilor, democratismul fundamental al lui Maniu, erau evident moarte”.

Curentul liberal, pătruns la noi în același timp cu iluminismul, trimite către civilizația apuseană, așa cum, până la începutul secolului al XVIII-lea, țările române se înscriu în contextul politic și cultural al Europei de răsărit. Dar contingentele, influențele, împrumuturile, rămân factori adiacenți pentru o autentică și proprie civilizație (cu trăsături permanente și altele conjuncturale), pe care Vlad Georgescu și-a propus să o pună în lumină din momentul primei ei conturări și până în prezent, autorul fiind adept al opiniei lui Arnold Toynbee că istoria devine inteligibilă în

Căutări în orizontul timpului

măsura în care o acceptăm ca făcând parte dintr-o totalitate, dintr-o civilizație.

Dacă Vlad Georgescu sintetizează pentru a face mai clare structurile pe care urmărește să le pună în lumină, el nu simplifică, ci încearcă definiția cea mai expresivă a fenomenului, pentru a nu-l desprinde de aspectul lui real. Adesea, contextul social sau cultural din cele trei țări române se prezintă lipsit de omogenitate, lucru firesc în țări având regimuri politice diferite, evoluând pe coordonate proprii. Spre deosebire de exegeții marxiști, un istoric al adevărului constată și serii eterogene în mersul istoriei, intervenții ale hazardului, precum și determinări ale unor personalități de seamă. Uneori, istoricul are de-a face cu aspecte multiple și deconcertante, adesea atipice, a căror analiză și interpretare necesită competență și o răbdătoare corectitudine. Iată de ce Vlad Georgescu supune judecății cititorului aspecte contrarii, uneori chiar contradictorii ale unui fenomen sau ale unei personalități, cu riscul asumat de a nu avea o cale netedă spre o concluzie tranșantă, dar falsă.

Așa cum etnia românească s-a format, începând din neolitic, prin adaosuri și întrepătrunderi succesive – pe care le putem enunța în linii mari, dar nu în detaliu –, tot astfel trăsăturile de civilizație, gândirea politică, viziunea religioasă sau cea cultural-profană prezintă diferite influențe și determinări de diferite intensități, și perioade de timp dificil de surprins și enunțat. Însăși viziunea religioasă din țările române, atât de conservatoare, capătă accente diferite în epoca legăturilor strânse cu Bizanțul, apoi cu lumea slavă din sud și cu unele curente cum au fost isihasmul și bogomilismul, accente care se întrevăd atât în literatură cât și în arta religioasă.

Tocmai acest obiectivism și această probitate științifică recomandând să expui aspecte divergente fără concluzii în locul unei deducții lesne inteligibile, dar forțate, respinsă de marxiști în numele viziunii partinice, partizane, se numără printre calitățile demne de subliniat ale cărții lui Vlad Georgescu.

Astfel, fanariotismul a reprezentat un fenomen foarte controversat în istoriografia românească, cronicile și documentele vădesc acea acțiune de spoliere sistematică a țăranilor și orășenilor, acea oarbă împilare și domnie a arbitrariului care au secătuit resursele țării și au dezorganizat economia. Dar degradarea instituțiilor, stagnarea economică, regresul democratic, se îmbină, după cum arată Vlad Georgescu, cu „ideile epocii luminilor... (unii fanarioti – *n.n.*) căutând să introducă și în principate reforme sociale și administrative modernizatoare, care să întărească puterea centrală, să ordoneze administrația și să aducă turbulenta boierime pământească sub ascultarea domniei... alte reforme au fost introduse în organizarea judecătorească și administrativă, urmărind crearea unui climat de mai mare ordine și eficiență”. Totodată, Vlad Georgescu atrage atenția că în timpul domniilor fanariote, elementul etnic nu este întotdeauna relevant: „...ei au fost nu numai greci, dar și români, albanezi, bulgari. Pe de altă parte, unii greci au adoptat o poziție antifanariotă”.

În privința conducătorului Ion Antonescu părerile sunt foarte diferite, în primul rând legate de opinii subiective. Desigur, comuniștii care l-au asasinat nu au motiv să-l laude, nici partizanii extremei drepte, înlăturați de la putere, nici monarhiștii, al căror rol a fost diminuat, nici partidele istorice, care și-au subliniat distanța față de acțiunile sale nedemocratice, autoritare. Dar astăzi, când România nu mai există decât prin prezența și nu prin drepturile locuitorilor ei, când se cunosc hotărârile conferințelor de la Cairo și Yalta, când rușii și-au vădit vechile lor intenții de încorporare a Europei răsăritene la imperiul sovietic, acțiunea războinică a lui Ion Antonescu îi apare justificată lui Vlad Georgescu, cu rezerva subliniată că marile lui calități militare și onestitatea sa nu au fost dublate de perspicacitatea unui bun politician: „...urmând până la capăt interese care nu erau românești și rămânând la putere până

PAVEL CHIHAI A

în clipa în care rușii ajunseseră în Moldova de mijloc, Antonescu a ipotecat fără îndoială greu viitorul țării“.

Desigur, există obiecții și față de cei care au reprezentat și reprezintă lumea liberă. La Cairo și Yalta, inspiratorii lor sunt priviți cu severitatea cuvenită, ca și conivența permanentă dintre englezi, americani și ruși, care dintr-o miopie interesată, cu consecințe dezastruoase pentru viitorul civilizației, au neglijat aspectul independenței statelor din est. Nimeni nu a știut că, în conformitate cu unele tratate secrete, rușii urmau să aibă în România 90% influență militară, ceea ce explică faptul că atât Londra cât și Washingtonul l-au îndemnat pe regele Mihai să aibă încredere în guvernul Groza, care falsificase în mod grosolan alegerile de la 19 noiembrie 1946.

Cum era firesc, istoria românilor se încheie – din nefericire – cu prezentarea cultului personalității, de fapt o contradicție în termeni: socialismul dinastic. Depășirea modelului stalinist prin socialismul dinastic era un fenomen nou (existent și în Coreea de Nord), cu trăsături care se vor memorabile și transmisibile peste secole. Din 1946 până astăzi ne sunt prezentate radiografii analitice ale unei maladii sociale tot mai accentuate, pornind de la democrația populară – înflorită sub umbrela moscovită – până la acest socialism dinastic, care destabilizează pentru propria-i consacrare nu numai adversari de altă opinie, dar și confrăți din propria echipă de guvernare. Parcurgem cu profundă tristețe această dramatică existență a României ultimei jumătăți de secol, în care au decăzut instituțiile și s-au risipit treptat libertățile printr-un drum invers celui care a dus la înfăptuirea României Mari, revenindu-se la forma de guvernământ medievală, odinioară tributară Porții, în prezent Uniunii Sovietice.

Desigur, o lucrare atât de amplă, cu arii de investigații atât de diverse, era fatal să prezinte și opinii sau să preia puncte de vedere care vor fi supuse discuției. În ceea ce ne privește, ne vom opri la câteva obiecții de amănunt, care ni se par puțin importante în contextul unei lucrări atât de bogate în informații, atât de interesante ca metodă, atât de sugestive și de conforme adevărului.

Autorul arată că incapacitatea Porții de a cuceri țările române, datorită, inițial, admirabilei rezistențe a lui Mircea cel Bătrân, este motivul pentru care ele nu au fost transformate în pașalâc (ca Serbia, Bulgaria). Credem însă că această situație, oarecum privilegiată în contextul statelor dominate de Semilună, poate fi explicată prin fenomenul plurivasalității – pus în lumină și de Vlad Georgescu –, care face ca Mircea cel Bătrân însuși să recunoască suzeranitatea Poloniei în 1387, a Ungariei în 1395, a Porții în 1417. În realitate, marile imperii (Turcia, Ungaria, Polonia) au avut nevoie de un teritoriu întins de graniță, de un cordon sanitar admis tacit de toți (rolul Austriei, al Finlandei în lumea contemporană). Acest ținut respectat de imperiile limitrofe, uneori invadat de ele, nu poate fi conceput fără consensul unor adversari care evită, pe de o parte, posibilitățile unor coliziuni, pe de alta își favorizează schimburi comerciale avantajoase. Transformarea Ungariei în pașalâc după bătălia de la Mohács (1526) a fost o greșală a turcilor, care a antrenat înfrângerea de la Viena (1684) și începerea decăderii Imperiului Otoman.

Nimic nu ne îndreptățește să presupunem că ortodoxia și modelul cultural au fost preluate din Bizanț, „de la un stat îndepărtat, fără prezență politică în zonă“, pentru a preveni planurile expansioniste ale regatului maghiar. Bănuim că ortodoxia s-a răspândit pe teritoriul locuit de români în veacul al X-lea, în timpul dominației bulgare de la nordul Dunării – înainte de impactul maghiar în sudul Carpaților –, iar valorile bizantine – pe aceeași filieră. Adoptarea ortodoxiei și nu a catolicismului de către românii din Transilvania ar arăta că fenomenul s-a petrecut înainte de cucerirea

Căutări în orizontul timpului

maghiară și extinderea în această regiune a regatului apostolic.

Orașele din țările române, privite ca așezări apărute în urma comerțului de tranzit, reprezintă o presupunere inspirată lui N. Iorga de istoriografia apuseană, neacceptată de cercetători ca P.P. Panaitescu, Șt. Olteanu, M. Matei, care susțin că centrele urbane s-au conturat prin emanciparea unor așezări rurale – cu dezvoltarea agriculturii și meșteșugurilor până la nivelul separării lor și cu schimburi având caracter strict regional –, și noi subscriem la această din urmă argumentație.

Se afirmă că „mai ales după veacul al XVI-lea, boierimea a început să-și construiască curți la orașe“, dar în *Socotelile orașului Sibiu*, găsim la partida anului 1500 numele unor boieri din Argeș (Dimitrie, Petru, Tudoran și Stanislav). Ultimul avea și o biserică de curte în acest oraș, ale cărei ruine s-au păstrat până spre sfârșitul secolului al XIX-lea.

Întemeierea mănăstirii Prislop, din Hațeg, de către Nicodim este o tradiție călugărească târzie, nefondată documentar sau arheologic.

Iată câteva observații de amănunt la o lucrare temeinică, cu o biografie amplă și adusă la zi (din care nu lipsesc titluri în limbile slave, necesare nu numai pentru alcătuirea capitolului despre evul mediu, dar și pentru epoca impactului sovietic contemporan), cu un fin discernământ și cu concluzii solid argumentate. Folosind statistica drept instrument de cunoaștere – preluând acest mijloc din arsenalul istoriei cantitative –, Vlad Georgescu își bazează adesea argumentația pe cifre reale, care nu maschează nici nu înlătură adevărul. Ne pare extrem de semnificativ faptul că în 1833 „funcționau în București 27 de medici, dintre care 7 licențiați la Paris“. Pentru a ilustra nivelul cultural al păturilor mijlocii între anii 1838-1850, Vlad Georgescu reproduce numărul de cărți aflate pe listele cabinetelor de lectură din această perioadă. Aflăm astfel că pe liste figurau 4.048 de cărți în limba franceză, 481 în engleză, 88 în germană, 23 în italiană, 18 în rusă. În sfârșit, pentru a sublinia deschiderea spre străinătate în preajma primului război mondial din anul 1912, autorul reproduce datele unei statistici poștale, care arată că în acel an românii au expediat peste graniță 8 milioane de scrisori și au primit aproape 7 milioane.

Dintr-un spirit de echitate, Vlad Georgescu nu a eliminat din bibliografia selectivă lucrările cercetătorilor care dețineau și funcții de partid. Aceasta a contrastat cu tratamentul autorilor plecați din România și rămași în străinătate fără aprobare specială, cărora, în cel mai bun caz, li se citează studiile fără a li se menționa numele.

Istoria românilor a lui Vlad Georgescu se impune prin informații inedite, printr-o interpretare obiectivă și corectă a evenimentelor, prin spirit de sistematizare și sinteză și, înainte de toate, printr-un optimism implicit care face ca trecutul să ne apară ca o mărturie de împlinire a viitorului.

(Curentul – München, An LVI, 1984)

Capitolul II

Vlad Georgescu

ISTORIA IDEILOR POLITICE ROMÂNEȘTI (1369-1878) (Recenzie)

Propunându-și să scrie întreaga istorie a gândirii politice românești între 1369 – anul întocmirii unui hrisov al lui Vladislav I pentru categumenul mănăstirii Cutlumus de pe muntele Athos, în care voievodul face distincția între călugării Ungrovlahi și Romei (greci) – și 1878 – anul independenței României –, Vlad Georgescu nu inserează în cartea sa *Istoria ideilor politice românești* (1369-1878), apărută la Editura Ion Dumitru, din München, în 1987, de-a lungul timpului, pe autorii de lucrări cu caracter politic, nici curente de acest fel, ci prezintă evoluția conceptelor politice (a politogramelor) însumate într-o structură dinainte stabilită. Planul lucrării, pe care îl putem deduce atât din sumar cât și din schemele lămuritoare din *Anexe*, are în vedere șase teme principale ale gândirii politice, specifice pentru trecutul țării noastre, deduse inductiv (sensul istoriei, societatea, statul, politica internă, relațiile internaționale și conștiința națională), teme adunând la rândul lor 172 de subiecte adiacente. Graficele 15 și 14 ilustrează înscrierea în timp a tuturor politogramelor studiate – extrase din lectura a 302 scriitori și 2049 texte –, repartizate pe cele trei regiuni (Muntenia, Moldova și Transilvania), arătându-se apoi cronologic frecvența lor în succesiunea epocilor.

Ni se înfățișează astfel, dintru început, oglinda globală, pe regiuni, și apariția în timp a politogramelor, astfel încât ne putem da seama în ce moment anume un concept politic a fost mai des utilizat sau când interesul pentru el a slăbit. În comentariul articolului respectiv, autorul arată cauzele acestor variații, semnificative pentru atitudinea reprezentanților unei epoci față de un concept sau altul.

Metoda permite să se surprindă un consens politic general dintr-un moment anume, ținând de mentalitatea unei colectivități – în cazul de față poporul român –, și nu viziunea unui autor izolat, a unui grup sau a altuia. De la sine înțeles că efortul depus pentru a deduce trăsăturile esențiale dintr-un număr atât de mare de scrieri este considerabil. Operația de a disocia conceptele din documentele consultate și din cărți, de a le repartiza după poziția paragrafelor, raportându-le apoi la evenimentele și aspectele conjuncturale ale epocii, de a comenta apariția, frecvența, finalitatea lor, vădesc o pregătire și competență pe care doar un cercetător științific cu o temeinică pregătire o putea avea. Folosind calculatorul electronic, instrument uzitat în prezent de istoricii din apus (îndeosebi pentru ordonarea materialului folosit în lucrările de istorie cantitativă), Vlad Georgescu a recurs la mijloace adecvate pentru a înmănunchea în registrul celor șase teme fasciculele de concepte politice extrase din constelația nemărginită a documentelor. El reușește astfel să efectueze descrierea globală a unei tendințe, să marcheze atingerea unui prag calitativ (ceea ce numim în prezent curent de opinie politică), sau, invers, risipirea acestui consens, punându-se în lumină cauzele apariției lui, ale creșterii sau tendinței de degradare, precum și consecințele, pe multiple planuri, ale ideii politice în general.

Considerând întreaga evoluție a ideilor politice românești, Vlad Georgescu constată că în secolul al XVI-lea domină teme de filozofie a istoriei de inspirație

Căutări în orizontul timpului

renascentistă. Problema relațiilor între straturile sociale se pune mai târziu, la un interval apreciabil, o dată cu apariția teoriilor de acest fel din Apus. Având în vedere suzeranitatea otomană, este firesc ca apelul pentru unire ale celor trei țări române, proiectele de reformă etc. să aibă un caracter singular și un ecou mai redus, atâta vreme cât nu existau libertăți iar mentalitatea se vădea puțin permeabilă valorilor politice occidentale. Spre deosebire de ceea ce s-a întâmplat în Occident, politogramele au devenit mai frecvente în momentele de decădere economică sau de stagnare (pag. 351), existând adesea o lipsă de concordanță între expresia lor și reperele sociale sau politice.

Totodată, trebuie să luăm în considerare faptul că până în secolul al XVIII-lea scrierile sunt mai puțin frecvente —, iar știutorii de carte, rari. Pentru o lungă perioadă de timp, tradiția are însemnătatea ei, practica constituind adesea un fond de referință (pag. 352). Multe concepte, transmise de la o generație la alta, nu pot fi găsite în scrieri, le putem doar presupune. Ne surprinde, de pildă, faptul că statisticile însumează pentru Țara Românească doar 51 de politograme pe care le găsim în documentele adresate Turciei, față de 61 cu destinația Rusia (în cadrul memoriilor și proiectelor de reformă redactate pentru străinătate), deși impactul otoman a fost cu mult mai îndelungat și apăsător decât cel rusesc. Vlad Georgescu mai consideră, pe drept cuvânt, că numărul redus de concepte din prima categorie este expresia autonomiei de care se bucurau Principatele, a faptului că puterea suzerană nu se amesteca „...în problemele de organizare internă a țării” (pag. 31). Dar la această observație putem adăuga argumentul că autoritatea impilatoare a Turciei a stabilit un fel de tradiție a tiraniei ei, deșteptând reacții scrise doar în timpurile mai noi (în epoca încercărilor de supremație a Rusiei, ceea ce explică numărul mai ridicat de politograme hărăzite acesteia din urmă). Nu numai tradiția completează în mod relevant scrierile rămase, pe temeiul cărora autorul deduce o serie de trăsături ale gândirii politice românești, ci, mai ales pentru epoca mai veche, și imaginile zugrăvite, cu clare semnificații în epocă. În pictura exterioară din Moldova, poziția ortodoxiei românești față de alte confesiuni creștine (catolice, armene) este mai ferm arătată și cu autoritate egală — adresându-se întregii suflări — decât în documentele aparținând lui Neagoe, Azarie sau Petru Movilă (pag. 255-256).

Dacă în epoca luminilor gândirea politică românească se deosebește de aceea a grecilor, pentru care „lupta cu latinii a constituit un țel permanent al cercurilor conducătoare” (pag. 80), în evul mediu rezerva față de catolici este aceeași ca și cea a urmașilor Imperiului de Răsărit. Evident, se pot ridica întrebări în legătură cu această atitudine a unor voievozi care au luptat sau care au avut o țință cruciată, întreținând legături cu Roma și protejând așezările catolice, ca Neagoe Basarab sau Petru Rareș, de ce ei și-au subliniat pe planul credinței o distanță atât de apreciabilă, încât să reprezinte în pictura exterioară grupul de „latini” alăturat nu numai de ceata armenilor, dar și de cea a ereticilor turci. Explicația poate fi că ideile religioase erau altele decât cele politice.

În afară de conceptele nescrise ale tradiției și de elocvența imaginilor zugrăvite, există de asemenea o serie de documente, rapoarte, tipărituri aparținând străinilor, dar menționând idei și afirmații ale românilor. Folosind în exclusivitate politograme ale acestora din urmă, suntem privați de o serie de mărturii ale politografilor străini. (Dar însumarea acestora în cuprinsul lucrării ar fi necesitat forțele unui institut întreg și nu ale unui singur cercetător). Să dăm un singur exemplu. Autorul afirmă că, dincolo de lupta de cruciadă, românii nu ar fi fost interesați să contribuie la efortul de independență al popoarelor din Balcani. (pag. 257 și 317). Dar din jurnalul cavalierului Walerand de Wavrin, din 1445, aflăm că Vlad Dracul afirma cu mândrie în

fața cardinalului Condolomieri: „Dacă îmi pot redobândi cetatea mea (Giurgiu – *n.n.*) atunci, chiar și femeile din Țara Românească, cu furcile lor de tors, vor fi în stare să recucerească Grecia“.

Vlad Georgescu a prezentat și interpretat politogramele cu perfectă obiectivitate, fără exaltări de prisos dar și fără minimalizări neverosimile, numai pentru a pune în evidență lipsa de părtinire. Contribuțiile istorice ale boierilor (trecute sub tăcere de istoriografia marxistă) sau abuzurile lor, ineficiența burghezilor de la orașe într-o epocă în care nu atinseseră maturitatea, precum și lipsa de acces spre conducere a păturii țărănești sunt imparțial puse în lumină. Analizând cu competență ideile politice românești, stabilind modelele unor epoci diferite (pentru timpurile mai vechi Aristotel, G. Vico sau J.J. Rousseau), Vlad Georgescu este preocupat nu numai de reflexele filosofiei istoriei în gândirea politică de la noi, ci și de atitudinea cărturarilor față de destinele țării, de eforturile lor pentru a găsi soluții la diferitele neajunsuri.

Evocând, de pildă, întregul spectru al cauzelor decăderii, așa cum le formulau politograful care se refereau la poziția geografică a țării, împrejurările politice externe, coruperea moravurilor, autorul plimbă un reflector asupra peisajului întregii gândiri din epocă (pag. 47-54). Mai târziu, el explică abundența ideilor politice din secolul al XVII-lea, ce reies din documentele adresate Curții habsburgice prin speranța românilor din Principate că Austria le va sprijini programul național (pag. 31).

Având a analiza pe de-o parte atitudinea retrogradă a unor boieri față de progresul politic și social și pe de alta exagerările celor ce credeau, în secolul al XIX-lea, în principiul revoluției și reformelor, Vlad Georgescu denunță cu aceeași obiectivitate atât conservatorismul înghețat și lipsa de patriotism a unora, cât și excesele demagogice ale revoluționarilor, favorizând „aberațiile comunismului“, calificare admirabil găsită de Barbu Catargiu (pag. 110), exprimând o clară previziune.

Observațiile cu caracter general ale lui Vlad Georgescu, cât și cele legate de analiza minuțioasă a unor tendințe sau trăsături politice, ne apar pătrunse – dincolo de această distanță a omului de știință față de realitățile descrise – de o înțelegere a lor și de o înclinare umanistă care transpar în considerațiile și reflecțiile pe marginea acestor înfățișări. El pune, de pildă, în contrast atitudinea lui Miron Costin, care „insistă asupra caracterului precar al existenței umane“ (pag. 44), cu indiferența față de decadența reală și mult mai gravă din vremea domniei fanariote, când nu se mai caută motivele acestei înapoieri, prezența nefastei autorități domnești fiind cu mult mai mare decât în prima jumătate a secolului al XVII-lea. Totodată, Vlad Georgescu arată că misiunea cruciată a românilor, o trăsătură de început a viziunii lor despre lume, descrește considerabil în epoca fanariotă dintr-o serie de motive judicioase: „Cine mai putea vorbi de o misiune europeană, în condițiile limitării autonomiei ei, al orientalizării societății, ale ruperii de civilizația continentului?“ (pag. 79).

Foarte interesantă, chiar pentru lectorul avertizat, este prezentarea jocului complex și subtil de autonomie al Țărilor Române, în condițiile plății tributului, de-a lungul unor meandre și unor momente de criză în realitățile internaționale, pe care autorul le urmărește cu sagacitate și cu fin spirit analitic (pag. 275-307).

Aceste comentarii privind întreaga desfășurare a istoriei și destinul secular al Țărilor Române, aceste luări de poziție pe marginea unor fenomene deduse din documente, conferă un farmec real lecturii unei cărți destul de rigide în privința structurării și dense din punctul de vedere al conținutului.

Din întreaga lucrare putem deduce țelurile politografulor, mai limpede sau indirect formulate, precum și mijloacele recomandate sau folosite efectiv, când a fost cazul, în vederea realizării lor. Desigur că preocuparea importantă a fost aceea de politică externă, mai frecventă statistic dect cea internă „aflată de multe ori în subor-

Căutări în orizontul timpului

dine cantitativă, valorică și aplicativă" (pag. 349), deoarece țările române, situate la frontiera unor imperii lacome în permanentă expansiune, au avut a face față, fie prin cererea unor anumite garanții, fie mai ales prin proteste, acestor forțe dominatoare.

Foarte importantă este stabilirea ritmicității unor praguri valorice ale politogramelor, în care fondul de idei, continuându-și evoluția, apare considerabil îmbogățit: între 1670-1690 predomină valoarea etnică; între 1770-1780, accentul cade pe valoarea politică externă și pe cererea de independență; între 1821-1830, precumpănitoare sunt problemele de reorganizare instituțională internă; între 1848-1859 a dominat valoarea națională și socială.

Totodată, s-a urmărit raportul dintre pragurile valorice cantitative și cele aplicative: în veacul al XVIII-lea, de pildă, se propune alcătuirea unei constituții moderne, dar realizarea acestui deziderat a avut loc doar în 1831; tot în veacul al XVIII-lea s-a cerut, în repetate rânduri, adoptarea unui regim monarhic constituțional, dar de-abia sub Cuza Vodă se obține această formă de guvernământ; unirea, cerută de Divanul țării în 1772, se realizează în 1859...

Concluzia foarte importantă pentru înțelegerea destinului poporului român și cu aplicare și la situația în care se afla în 1987, data tipăririi cărții, este că acest decalaj între teorie și practică s-a datorat, în primul rând, amestecului străin al turcilor, austriecilor și rușilor. În secolul al XX-lea, doar al acestora din urmă.

În lucrarea sa, Vlad Georgescu acordă prioritate valorilor politice (pag. 355) „valoarea politică este determinativă și pentru evoluția altor valori, cum ar fi cea economică, culturală, morală“, deși ele nu pot avea întotdeauna întâietate. În prezent, în Kuweit și Qatar, de pildă, factorul economic – petrolul – este determinant pentru definirea vieții locuitorilor, după cum factorul moral ne apare încă predominant într-o Japonie în plin progres economic. În fostul bloc sovietic, factorul politic, impus și nepopular, era mai puțin determinant decât factorul moral și cultural iredentist, prin care se defineau existența și valoarea locuitorilor de acolo.

Vlad Georgescu privește slavonismul din evul mediu românesc ca pe „o haină străină... ce nu i se potrivea nici ca origină, nici ca suflet“. (pag. 235), condamnare severă și, poate, nedreaptă. „Haină străină“, în care a scris Neagoe Basarab și pe care multe din scrierile românilor au purtat-o timp de secole?

La pagina 21 se afirmă – desigur dintr-o inadvertență – că în secolele XIV și XV violența politică a fost îndreptată exclusiv împotriva voievozilor. Avem însă cel puțin un caz când voievodul a făcut să cadă multe capete boierești: Vlad Țepeș.

La pagina 16 se constată că, în privința călătoriilor politografilor, Europa centrală ocupă primul loc față de celelalte părți ale Europei, ceea ce ne pare firesc, deoarece Transilvania – inclusă în statistici – a făcut parte din imperiul Austro-Ungar începând din 1688.

La pag. 336 se invocă titlul lui Ștefan cel Mare: „Voievod al țărilor Moldovei și Valahiei“, care figurează la începutul Cronicii moldo-germane, pentru a sublinia concepția de unitate a celor două țări. Dar nu știm dacă nu este vorba de un titlu adăugat de copistul manuscrisului original (ni s-a păstrat doar o copie) sau de traducătorul în limba germană al cronicii interne a lui Ștefan cel Mare.

O serie de statistici și grafice din capitolul „Politografii“ înfățișează raportul politogramelor între cele trei țări române, permițând să se constate că, în privința acestor concepte, Țara Românească depășește cu mult Moldova (pag. 35, 36), ceea ce ilustrează nu numai raportul dintre volumul preocupărilor politice ale celor două țări, ci și oarecare forță a posibilităților lor sociale, un spor de prestigiu al Țării Românești față de Moldova pe plan european.

Deși Vlad Georgescu și-a mărturisit cu modestie „limitele cercetării“, cartea sa

PAVEL CHIHAI A

Istoria ideilor politice românești (1369-1878), de largă erudiție și competentă interpretare, permite să se deducă – ceea ce nu era posibil până acum – o importantă trăsătură a spiritualității românești, năzuința politică spre libertate și viață socială armonioasă. Nici un moment românii nu au încetat să arate un interes major pentru aceste idealuri, găsind mereu forța de a se desprinde de realități potrivnice, de a lupta pentru siguranța persoanei și a averii, pentru libertatea cuvântului și libertatea de adunare, pentru dreptul de a călători, adică pentru ceea ce li s-a contestat decenii întregi. Prin însuși conținutul ei, cartea lui Vlad Georgescu a glăsuیت ca un protest, alăturându-se nobilelor țeluri ale exilului românesc.

(*Săptămâna müncheneză* – München, 38-39/1987)

Capitolul III

Matei Cazacu

DRACULA ȘI ORIGINEA UNEI REPUTAȚII (Recenzie)

Istoria românilor a cunoscut așa-numitul „mileniu întunecat“, care și-a dezvăluit în ultimul timp multe taine, mai cu seamă în urma investigațiilor arheologice. Dar și într-o epocă ulterioară întemeierii Țării Românești au existat pete de umbră, întuncimi lăsate de lupte sângeroase și domnii trecătoare, de conjurații dese și adversități statornice, cu edificii și documente distruse în mare parte de năvăliri străine. Este vorba de intervalul de timp ce desparte domnia lui Mircea cel Bătrân – pe care istoriografia socialistă, complexată, l-a numit „cel Mare“ – de urcarea pe tron al lui Vlad Călugărul, mai precis între anii 1418 și 1482.

O epocă totuși importantă în istoria universală, deoarece acum s-a conturat hotarul dintre evul mediu și epoca modernă, când Constantinopolul a căzut sub puterea semilunei și întregul Răsărit va cunoaște un alt destin decât Occidentul Europei. Or, tocmai această epocă și îndeosebi evenimentele din Țara Românească care se succed imediat după mijlocul secolului al XV-lea, reflectând într-un fel dramatica soartă a Bizanțului Paleologilor, au atras – încă de la începutul activității sale – interesul eminentului cercetător Matei Cazacu.

Nu terminase încă Facultatea de Istorie când a publicat în *Viata studentască* (36/1968) evocarea *Un viteaz frate al lui Vlad Țepeș*. Au urmat apoi *Precizări privind cronologia domnilor munteni din deceniul 5 al secolului al XV-lea* (Studii, XXIII-1970), *La Valachie et la bataille de Cossovopolje* (18) (RESE, IX-1971), *L'impact ottoman sur les pays roumains et ses incidences monétaires (1452-1504)* (RRH, XII-1973), în sfârșit *A propos du récit russe „Skazanie o Drakula voevode“* (*Cahiers du monde russe et soviétique*, XV, 1974).

În lucrarea sa de doctorat, ciclul 3 de la Sorbona I, din 1979, Matei Cazacu a prezentat *Le thème de Dracula (XV^e-XVIII^e siècles)*, apoi cartea care face obiectul comentariului de față – *L'histoire du prince Dracula en Europe centrale et orientale (XV^e siècle)* –, publicată de *Ecole Pratique des hautes études - IV Séction*, în colecția „Hautes études médiévales et modernes“, cu concursul CNRS, apărută în Editura Droz din Geneva.

Trebuie să precizăm că, dacă în lucrarea sa de doctorat, Matei Cazacu studia izvoarele, alcătuirea și răspândirea *Povestirii despre Dracula voievod* în imperiul Habsburgilor, în Rusia moscovită și în Europa de sud-est, în cartea de care ne ocupăm nu înfățișează decât primele două arii de răspândire, cele mai importante, oferind totodată o ediție critică a versiunilor germane, latinești și rusești, scrise sau tipărite între 1463 și sfârșitul secolului al XVIII-lea.

Este știut că *Povestirea despre Dracula voievod* a fost scrierea de cea mai întinsă durată și suprafață de colportare înfățișând chipul unui voievod român desfigurat de trăsături respingătoare și porniri monstruoase, model pentru personajul negativ al scriitorului englez Bram Stoker (1879).

Deoarece Dracula, în realitate Vlad Țepeș, și-a suprimat și unii adversari politici dintre boieri, istoriografia comunistă a încercat să facă din el un exponent al

PAVEL CHIHAI A

protejării „claselor asuprite“, adversar al „nobilimii“, după un poncif occidental desuet, portretizând chipul unui voievod cu principii socialiste.

Confruntat cu puncte de vedere foarte diferite în privința personalității și rolului în epocă al lui Vlad Țepeș, Matei Cazacu și-a propus, cu onestitatea omului de știință, să mărturisească fără reținere rezultatele cercetărilor sale. De aceea a ales ca moto al cărții un citat din Polibiu, referitor la istoricul care respectă adevărul: în acest caz „scrierea sa merită numele de istoric“. Dacă îl deformează. „lucrarea nu mai este demnă de acest nume“. Prin urmare, Matei Cazacu nu disculpă și nu încearcă să justifice actele de exagerată cruzime – chiar pentru vremurile în care a trăit – ale lui Vlad Țepeș, punând însă, totodată, în lumină, vitejia sa și rolul benefic pentru destinul întregii Europe, precum și obstacolele nedrepte, înălțate de cei pe care în realitate îi apăra și cărora a trebuit să le facă față de asemenea, în afara de confruntarea sa cu expansiunea islamismului.

Matei Cazacu nu-l studiază cu precădere pe Vlad Țepeș în contextul istoriei românilor și, în subsidiar, al istoriei universale sau al sud-estului european, cum se procedează adesea dintr-o optică cu caracter local, ci invers, considerând realitățile întregului continent, singurele care pot duce la lămurirea unor cauze, aspecte sau finalități istorice din țara noastră.

De fapt, autorul nu urmărește să reconstituie diferitele aspecte ale domniei lui Vlad Țepeș, ci consideră, dintr-o perspectivă proprie și o interpretare personală, istoria scrierii *Povestire despre Dracula voievod*, ecou al unor evenimente care colorează întreaga Europă centrală, arătând geneza și răspândirea acestui pamflet, cumulara și desprinderea unor episoade, diversele aspecte proteice pe care textul le-a luat după un interes sau altul, folosirea pentru defăimarea voievodului Țării Românești sau pentru lauda sa – cazul versiunii rusești – când a fost prezentat ca model.

Numele Dracula nu avea în Țara Românească accepțiunea peiorativă pe care i-au dat-o adversarii și *Povestirea despre Dracula voievod*. Era în realitate distincția cruciată a tatălui său, pe care acesta o afirma cu mândrie – așa cum vădesc monedele și stema sa de piatră –, preluată și de el, luptător pe linia aceleași tradiții, împotriva semilunii. Vlad conștient de semnificația numelui, însuși semnează documentele externe, „Dragwyla“ sau „Drakulya“.

Ca și numele său, care a cunoscut, așadar, două accepțiuni diferite în cele două scrieri, cea germană și cea slavă (prima tipărită, cea de-a doua circulând în manuscris), *Povestirea despre Dracula voievod* urmărea două țeluri: versiunea germană – discreditarea voievodului față de Occident și de puternicele orașe germane, versiunea slavă – justificarea politicii interne și externe a țarului rus Ivan al III-lea.

Din nefericire, atât prima tipăritură germană (reconstituită de Matei Cazacu sub sigla GDW 1463), cât și manuscrisul rusesc din 13 februarie 1486, copiat de călugărul Eufrosin, în 1490, sunt pierdute. Acest fapt a reclamat studiul, compararea conținutului diferitelor variante, precum și analiza lor filologică.

Menționând ediții străine și românești de primă mână, apreciind în note valoarea transcrierilor și comentariilor – pentru itinerarul manuscrisului lui Marc Ayer din Ingolstadt, de pildă, alcătuit în 1488, citează în notă nu mai puțin de șapte lucrări diferite, cărți și reviste de specialitate, apărute între 1807 și 1964 – Matei Cazacu confruntă direct izvoarele găsite cu multe decenii în urmă cu cele descoperite recent, consultând personal, în arhive mai mult sau mai puțin accesibile, manuscrisele sau incunabulele prezentate în cartea sa, care – pe lângă justetea afirmațiilor – oferă și un excelent material de lucru.

Ștefan Andreescu, până recent autorul celei mai complete și mai documentate monografii intitulate *Vlad Țepeș (Dracula), Între legendă și adevăr istoric* (1976), făcându-se ecoul cercetărilor anteriori (printre alții, a eruditului P.P. Panaitescu, care,

afirmase că *Povestirea despre Dracula voievod* fusese scrisă în Transilvania, de un sas, „deoarece sașii avuseseră mult de suferit de pe urma ostilității lui Vlad Țepeș“), a susținut că „locul alcătuirii celui dintâi text german (a fost) Brașovul“ (pag. 206), autorul fiind un sas. Curtea de la Buda a regelui Matei Corvin nu ar fi făcut decât să „impulsioneze hotărâtor între 1462/63 legenda negativă a lui Drăculea spre centrul și apusul Europei, îndeplinind – din motive politice – funcția de centru de iradiere al povestirilor“ (pag. 210). Primele exemplare tipărite ar fi apărut la sfârșitul secolului al XV-lea: „Primul incunabul se pare că a fost cel de la Nürnberg, din 1488“ (pag. 197, 212).

Matei Cazacu ia poziție față de aserțiunile lui Ștefan Andreescu, arătând că știrile despre cruzimile lui Vlad Țepeș au fost furnizate într-adevăr de germanii din Transilvania, ale căror orașe fuseseră pustiite de năvălirile voievodului, dar că aceste știri provin și de la pretendenții și boierii români, precum și de la alți refugiați din sudul Carpaților (pag. 39). *Povestirea despre Dracula voievod* nu a fost redactată în Transilvania (în Brașov sau alt oraș săsesc), ci chiar la curtea regelui Matei Corvin, unde, pe baza știrilor celor prizonieri din Transilvania, „cancelaria regală fabrică un text deslănat, în latinește, prezentând o serie de atrocități fără coeziune între ele“ (pag. 40). Argumentul hotărâtor pentru localizarea scrierii la Buda este relatarea legatului papal Nicolas Machinense, episcop de Mondrussa (din Dalmația), în legătură cu informațiile primite de la însuși regele Matei Corvin și curtea sa despre tiran, elemente care se regăsesc și în *Povestirea despre Dracula voievod* (pag. 23).

După Matei Cazacu, autorul scrierii latinești de la Buda poate fi Ianus Pannonius, care a fost tradus în germană și tipărit la Viena sau Wiener Neustadt, în 1463, cu multă probabilitate de Ulrich Han (pag. 44).

Argumentul că povestirea a fost tipărită în 1463 și nu în 1488, cum susține Ștefan Andreescu, se întemeiază pe faptul că Thomas Ebendorfer (în manuscrisul *Cronica regum Romanorum*) și Michel Beheim (în manuscrisul *Von eninem wutrich der hiess Waida von der Valachie*) prezintă versiuni foarte apropiate, „ceea ce ne îndeamnă să credem că exista o ediție tipărită“ (pag. 23). Se poate constata, de altfel, preexistența acestui incunabul, considerând tabloul, foarte important, al concordanței episoadelor (pag. 27, 28), precum și lipsurile de la pozițiile 24, 27, 28, 29, pe care le regăsim în manuscrisele lui Thomas Ebendorfer și Michel Beheim. În sfârșit, legăturile acestora din urmă cu mediul curții lui Matei Corvin constituie un alt puternic argument (pag. 51).

În total dezacord deci cu Ștefan Andreescu în legătură cu felul în care s-a alcătuit prima *Povestire despre Dracula voievod* și locul apariției acestei scrieri, Matei Cazacu arată că au existat inițial două tipăriri germane: prima, de la Viena sau Wiener Neustadt, din 1463, și o a doua din Nürnberg, din 1488, în care se menționează arestarea voievodului de către Matei Corvin, captivitatea precum și bunele lui acțiuni după eliberarea din închisoare, arătându-se atotputernicia regală (pag. 41, 45).

În privința cauzelor care au determinat tipărirea povestirii, Matei Cazacu consideră acea tensiune, latentă sau explozivă, între două forțe antagonice: Matei Corvin, care după 1463 „își consacra cea mai mare parte a timpului efortului de a elibera statul său de dominația habsburgică, și Frederic al III-lea, ce încerca din toate puterile să păstreze drepturile acestei dinastii în Ungaria“ (pag. 49).

Matei Corvin urmărea să obțină cu orice preț de la Frederic al III-lea coroana Ungariei, care îi legitima tronul atât pentru el cât și pentru urmași (așa cum se arată în lucrarea fundamentală pentru cunoașterea acestui conflict a lui Karl Nehring, *Mathias Corvinus, Kaiser Friedrich III und das Reich. Zum hundiadisch-habsburgischen*

Gegenwart in Domination, München 1975). Or, această coroană costa nu mai puțin de 80.000 de ducati de aur (pag. 9), pe care Matei Corvin îi obține de la Curia papală, de la dogele Venetiei și de la orașele germane, pentru a continua lupta de cruciadă, de apărare a Europei împotriva expansiunii semilunei, la care voievodul român adusese o importantă contribuție. „Temându-se că o nouă victorie a lui Vlad Țepeș va impulsiiona cruciada antiotomană și deci va trebui să cheltuiască din fondurile date de Papa Pius al II-lea și Venetia în această luptă” în loc să le verse pentru obținerea coroanei maghiare. „Matei Corvin arestează pe Țepeș” (pag. 7). Este evident, arată Matei Cazacu, faptul că, pe de-o parte, pentru a justifica arestarea celui admirat de puterile creștine ale epocii, pe de alta pentru prestigiu față de puternicele orașe negustorești – cum era Nürnbergul (pag. 47) –, a căror alianță împotriva lui Frederic al III-lea o urmărea, Matei Corvin a inspirat curții sale pamfletul care a avut ulterior o atât de largă răspândire. Țelurile regelui erau altele decât apărarea Dunării și „după tratatele de pace cu Boemia și Polonia (1479) stabili o înțelegere cu Baiazid al II-lea, spre marea indignare a Papei, care încetă să mai vadă în el un *defensor Ecclesiae*” (pag. 49).

Prin urmare, fără a pune în surdină sau a justifica acțiunile sângeroase și cruzimea lui Vlad Țepeș, Matei Cazacu lasă documentele și faptele să vorbească de la sine și să vădească atât spiritul de sacrificiu al voievodului, cât și lipsa de zel pentru cruciadă, orgoliul și totodată egoismul regelui Matei Corvin.

În privința versiunii rusești a *Povestirii despre Dracula voievod*, Matei Cazacu acceptă opinia lui A.H. Vostokov (presupunere întărită ulterior de I. Bogdan și Ia.S. Lurie) că autorul acestei versiuni nu poate fi decât Feodor Kuricyn, ambasadorul țarului Ivan al III-lea la Buda între 1482 și 1483. Deoarece N. Smochină, P.P. Panaitescu și A. Balotă au considerat că lucrarea nu a fost întocmită de un rus, ci de un român sau slav din sud, care a scris în slavă, Matei Cazacu analizează limba textului și combate cu argumente hotărâtoare punctul lor de vedere (pag. 55-57), consolidându-și afirmațiile exprimate în studiul *A propos du récit russe „Skazanie o Drakula voevode”*, din 1974. Totodată, el arată că Bonfini menționează în *Rerum Ungaricum decades* „anecdote care nu se regăsesc decât în versiunea rusă, dovadă că sursa de informații a acestuia din urmă era curtea de la Buda” (pag. 53).

Versiunea rusă a *Povestirii despre Dracula voievod* nu a fost întocmită pentru discreditarea eroului narațiunii – așa cum a fost concepută versiunea latină –, ci pentru a întări prestigiul țarului față de Biserică și nobilime. Totodată „războiul împotriva inamicilor crucii – turcii pentru Dracula, tătarii pentru Rusia – era împerecheat cu disprețul catolicismului și mai ales a ordinelor cerșetore” (pag. 76).

Matei Cazacu arată că argumentul prin care A.V. Petuchov și P.P. Panaitescu au respins paternitatea lui Kuricyn asupra operei (acesta nu putea fi anticatolic, cum se arată a fi redactorul povestirii, deoarece făcea parte din secta „iudeizantilor” – cei ce căutau în literatura iudeo-arabă izvoare de inspirație pentru o mistică creștină) nu se poate susține, deoarece și această sectă vădea tendințe anticatolice (pag. 68, 74).

Pentru a ajunge la rezultatele sale, întemeiate pe larga arie de informații oglin-dită de aparatul critic, precum și pe cunoașterea aprofundată a tradițiilor culturale și politice ale popoarelor de pe aria ortodoxă și cea catolică a Europei, Matei Cazacu arată că „originea divină a autocrației ruse și pretenția țarului Ivan al III-lea de a interpreta scripturile mai bine decât Biserica au permis lui Ivan al IV-lea cel Groaznic să își justifice torturile sau chiar asasinatetele” (82). În legătură cu răspunsul afirmativ al călugărului la întrebarea lui Dracula dacă a procedat bine ucigându-și adversarii, Matei Cazacu opinează că această părere se vădește „de o importanță excepțională pentru studiul ideilor politice în Rusia la sfârșitul secolului al XV-lea, când Attila era considerat încă un adevărat model” (pag. 65).

Căutări în orizontul timpului

Cunoscând îndeaproape instituțiile medievale și, totodată, resortul acțiunilor și inițiativelor capetelor încoronate, Matei Cazacu analizează cum se cuvine alianțele, precum și ciudățenia și șubrezenia tratatelor, în care jucau un rol atât de important legăturile familiale și interesele personale. Autorul consideră circumstanțele specifice, diferențiind problemele pe care fiecare societate a epocii le avea de soluționat și care fac ca spiritul versiunii rusești al *Povestirii despre Dracula voievod* să fie altul decât al versiunii germane, deși ambele aparțin aceluiași trunchi. Totodată, Matei Cazacu este foarte atent să subordoneze detaliile tendinței generale dintr-o țară și epocă, iar această tendință să nu apară detașată de diversitatea vieții firești. Există variante ale celor două scrieri studiate, apropiate în timp de evenimentele descrise, păstrând încă aerul de verosimilitate al acțiunii trăite, și altele distanțate cu trecerea vremii – prin transcrieri succesive – de ceea ce s-a întâmplat cândva, dar purtând la rândul-le reflexe ale momentului lor. Matei Cazacu enunță aceste variații de viziune, deducând totodată, cu ajutorul lor, împrejurări istorice mai puțin sau greșit cunoscute.

Paleograf, cunoscând excelent atât limbile occidentale cât și cele slave, preocupat îndeaproape de evoluția mentalităților, Matei Cazacu a putut prezenta cele două versiuni ale *Povestirii despre Dracula voievod*, înfățișând trăsături și moduri de exprimare atât de diferite. Dar, dincolo de fidelitatea reproducerii și interpretării textelor, dincolo de minuția analizei, farmecul lecturii cărții sale *L'histoire du prince Dracula en Europe centrale et orientale (XV^e siècle)* vine și din această înțelegere umanistă a personajelor și atitudinii sau acțiunii lor. Moralist prin formație și adâncime a gândirii, Matei Cazacu leagă destinul unei țări sau al unor mari idei (cum este aceea a cruciadelor târzii) de trăsături ale puternicilor vremii, cum ar fi orgoliul sau lașitatea, vitejia sau cruzimea.

Atunci când reconstituie imaginea celui pe care Occidentul îl cunoaște sub numele de Dracula nu îl lipsește de marile lui calități, dar nici de îngrozitoarele defecte. Reparând nedreptatea unei reputații, nu elogiază inutil – cum a încercat istoriografia comunistă din țara noastră – un personaj ale cărui mijloace compromis, desigur, însăși noblețea scopului.

(Săptămâna müncheneză – München, 38-39/1987)

Capitolul IV

DOUĂ IMPORTANTE LUCRĂRI DE ISTORIOGRAFIE PRIVIND SECOLUL AL XIX-LEA (Recenzii)

Istoriografia occidentală consideră adesea Țara Românească și Moldova ca aparținând Balcanilor, de cultură postbizantină, cu o evoluție frânată până în secolul al XIX-lea de anacronica dominație otomană.

Este adevărat că evul mediu românesc a păstrat o viziune despre o lume puternic colorată de tradiția prestigioasă a Bizanțului, dar încă din prima jumătate a secolului al XVI-lea (când apar, de altfel, primele dovezi ale scrisului în limba română), pot fi constatate în mentalitatea cărturarilor de la curtea unui Radu de la Afumați sau Petru Rareș trăsături ale Renașterii, iar la mijlocul secolului al XVII-lea, modalități stilistice occidentale, preluate, cu o grabă demnă de subliniat, în ambele țări române, deși temeiul religios va rămâne cel al ortodoxiei răsăritene.

Au existat, așadar, premise pentru întrepătrunderea cu cultura europeană occidentală în prima jumătate a secolului al XIX-lea (fenomen întârziat din cauza suzeranității otomane și tocmai de acest motiv însoțit de conflicte sângeroase și contradicții), pe care Neagu Djuvara le-a pus în lumină într-o excelentă carte unde noul luptă cu vechiul, adevărul cu superstiția, justiția cu abuzurile, tradiția autentică cu improvizațiile grăbite: *Le Pays roumain entre Orient et Occident. Les Principautés danubiennes au début du XIX^e siècle*, apărută în *Publications Orientalistes de France*, cu concursul Fundației culturale române din Madrid, ctitorită de Aurel Răuță.

Cartea lui Neagu Djuvara ne apare ca rodul unor cercetări aprofundate, fiind scrisă cu competența și viziunea de ansamblu a celui care a publicat în 1975, la Editura Mouton, una dintre cele mai apreciate lucrări contemporane de istorie a civilizațiilor, *Civilisations et lois historiques. Essai d'étude comparée des civilisations*.

Cu excepția lui Nicolae Iorga și George Brătianu, puțini istorici români au dăruit istoriografiei universale lucrări care să fie preluate de bibliografiile țărilor de veche tradiție științifică. Prin cele două cărți masive, apărute la un interval de mai bine de un deceniu – ceea ce demonstrează amploarea acestor întreprinderi –, Neagu Djuvara aduce, la rândul-i, o contribuție prețioasă atât științei universale, cât și celei românești, ilustrând totodată deschiderea largă exilului românesc, ai cărui cărturari aflați în lumea liberă exprimă în limbi de circulație înfăptuirile lor. Este și motivul pentru care *Le Pays roumain entre Orient et Occident. Les Principautés danubiennes au début du XIX^e siècle* conține și repere cronologice, o notă pentru ortografia și pronunția română, glosar, în sfârșit, în aparatul științific, o serie de lămuriri necesare lectorilor străini.

Desigur, unele din tendințele de „europenizare“, rezistența conservatoare, elanul revoluționarilor, temeiul continuității și contradicțiilor, au fost menționate deja în studii valoroase despre secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, cum sunt cele ale regretatului Vlad Georgescu, ale lui Mihai Sturdza, G. Zane, Adriana Camarino-Cioranu, Florin Constantiniu.

Ceea ce își propune – și realizează – Neagu Djuvara nu este numai analiza

fenomenului de trecere de la mentalitatea orientală la aceea occidentală în prima jumătate a secolului al XIX-lea, ci și prezentarea peliculei vii a acestor transformări fundamentale, descriind împrejurările istorice, modalitățile de ascensiune politică, înfăptuirile culturale, întrupate în acel vălmășag pestriț și schimbător, mobil și – în ultimă analiză – greu descifrabil, care cunoaște entuziasmul și setea de înnoire, teama de schimbări și elanul pentru noi perspective, corupția și generozitatea.

S-a scris, de pildă, despre „pătrunderea luminilor” în țările române, a „bunelor maniere”, a moravurilor ce dominau societatea apuseană, dar nu s-au ilustrat cu scene de viață aceste schimbări atât de importante în perspectiva timpului. S-au studiat raporturile între nobilime și burghezia care își cucerea poziții noi, s-au descris costumele și trecerea de la caftan la haina occidentală, dar în cadrul unor studii teoretice.

Într-o aplicație care ține atât de condiția umană cât și de spectacol, Neagu Djuvara prezintă „pe viu” toate aceste transformări ale unei epoci zbuciumate. Este motivul pentru care *Le Pays roumain entre Orient et Occident. Les Principautés danubiennes au début du XIX^e siècle* va fi consultată nu numai de cercetătorii istoriei evenimentiale ci și de cei ai istoriei mentalităților.

Propunându-și o investigație cât mai directă, autorul a cercetat cronicile timpului, corespondența, actele judiciare, scrierile politice, imaginile epocii. Majoritatea relatărilor de epocă sunt subiective, dar confruntate unele cu altele pot lumina stări de fapt. Un suflu umanist – dincolo de evenimente și legile care le conduc – poate fi desprins peste structurarea propriu-zis științifică.

Capitolul introductiv – în care Capudan Pașa, oaspete primit cu onorurile și fastul de la Curte, nu este decât un călău, pe care prințul Constantin Hangerli îl suspectează fără a-l putea ocoli, ceea ce îi aduce moartea – ne apare ca un prolog dintr-o piesă shakespeariană, cu tenebrele sângeroase și strălucirile evului mediu. Acest capitol enunță și metoda întregii lucrări, ilustrarea prin acte de viață a unor transformări patetice.

După prolog, ni se prezintă cadrul istoric în care s-a desfășurat viața țărilor române, în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Personajele trec la rampă, unul câte unul, în lumina reflectoarelor: prințul, nobilul, reprezentantul clerului. Apoi este înfățișat decorul: orașul, satul cu trăsăturile specifice.

În ultimele două capitole, autorul relevă tendințele contradictorii ale epocii: războaiele, abuzurile, lipsurile și mentalitățile retrograde ale dominației otomane, în contrast cu elanurile de reînnoire ale domnilor pământenii, inserarea în contextul european de realizări și gândire.

Le Pays roumain entre Orient et Occident. Les Principautés danubiennes au début du XIX^e siècle se impune ca o lucrare de temelie, care relevă atât trecerea de la o mentalitate la alta într-o epocă de mari transformări, cât și permanențe specifice ale spiritualității românești.

*

Autor al unui amplu și documentat studiu despre Biserica Română Unită și ecumenismul corifeilor Renașterii culturale, apărut în 1983, în care se pun în lumină meritele – pe plan religios, cât și național și cultural, ale cărturarilor transilvăneni Samuel Micu, Gheorghe Șincai și Petru Maior – părintele Octavian Bârlea duce mai departe istoria Bisericii Române Unite, publicând, în limbile română și germană, un masiv volum în colecția revistei *Perspective* (nr. 37, iulie-decembrie 1987), lucrarea de o deosebită importanță *Mitropolia Bisericii Române Unite proclamată în 1855 la Blaj*. Mitropolia Bisericii Române Unite, din Blaj, întemeiată la 28 octombrie 1855,

PAVEL CHIHAI A

a adunat prin arhidieceza de Alba Iulia și Făgăraș și prin cele trei dieceze sufragane, de Oradea, Gherla și Lugoj, pe toți românii uniți din Transilvania, Maramureș și Banat. Acest mare eveniment din istoria Bisericii Române Unite a fost generat de curentul cultural desfășurat de Școala Ardeleană.

Părintele Octavian Bârlea arată că a existat o strânsă legătură între Adunarea națională a românilor transilvăneni, ținută pe Câmpia Libertății la 3/5 mai 1848 și reînființarea Mitropoliei Române Unite de la 1855 (o primă Mitropolie putând fi considerată aceea din 7 octombrie 1698 a sinodului bisericesc unit, deoarece în documentul de încheiere al acestui sinod se menționează că el a fost întărit cu „pecetea Mitropoliei”) (pag. 6)

Întemeiat pe scrieri și materiale de arhivă inedite, aprofundând aspecte mai puțin cunoscute din epocă, apropiindu-și totodată complexul cadru istoric transilvănean în care fiecare națiune a avut o evoluție aparte, fiind nevoită în același timp să se supună conducerii dominante, părintele Octavian Bârlea arată că, pe lângă noua Mitropolie Română Unită, arhiepiscopului maghiar de Esztergom i s-a încuviințat funcția de „delagat apostolic”, încât putea să exercite o supraveghere a românilor și asupra tendințelor lor de emancipare națională. Mitropolitul Alexandru Sterca Șuluțiu s-a împotrivit amestecului arhiepiscopului de Esztergom în problemele românești.

Totodată, nunțiul apostolic din Viena a prevăzut ca Biserica Română Unită să fie condusă nu de sinod ci de conferința episcopală, urmărind prin aceasta îndepărtarea de la conducerea Bisericii Unite nu numai a preoților, ci și a protopopilor. „Refuzându-se participarea poporului și a preoților la conducerea Bisericii, s-a înrădăcinat în popor convingerea că numai Episcopii reprezintă Biserica” (p. 325).

Acțiunea pentru independența ortodoxiei în Transilvania a mitropolitului ortodox Andrei Șaguna, este tratată cu o asprime nejustificată de către autor, deși Andrei Șaguna ca și mitropolitul Alexandru Sterca Șuluțiu, au fost animați de același ideal patriotic: primul năzuind către câștigarea drepturilor naționale prin păstrarea ortodoxiei, credinței strămoșești și, implicit, a neîntreruptei continuități culturale, cel de-al doilea, prin însumarea câștigurilor intelectuale și politice europene, prin legăturile cu latinitatea la care duc și originile poporului român.

Părintele Octavian Bârlea arată că rezultatele cărturărești ale Mitropoliei Bisericii Române Unite de la 1855 nu au fost la înălțimea înfăptuirilor corifeilor Școlii Ardelene din secolul al XVIII-lea, Blajul nu a mai reprezentat „o pepinieră de oameni cu înaltă pregătire, cu mari aspirații”, aceasta din cauza „refuzării participării poporului și preoților la conducerea Bisericii, înrădăcinându-se în popor convingerea că numai episcopii reprezintă Biserica”. Totodată se arată că la aceste rezultate nemulțumitoare „a contribuit nu elita Bisericii Române Unite... ci curentul de acceptare a disciplinei romano-catolice, reprezentat în primul rând prin episcopul unit de Oradea, Vasile Erdeli, sprijinit de nunțiul apostolic din Viena, sfătuit de arhiepiscopul din Esztergom” (pag. 327).

Rezultatele întemeierii Mitropoliei Române Unite din 1855 au fost, desigur, mai cu seamă favorizate de tradiția și prestigiul Școlii Ardelene. Apoi, legăturile cu lumea popoarelor de origine latină, în primul rând cu Italia, au contribuit la înființarea Societății Academice Române din București, în anul 1867, la apariția *Gramaticii* lui Timotei Cipariu și a importantului dicționar latinizat al lui Laurian și Massimu, dar acest curent cultural generat de Biserica Română Unită „nu a mai avut seva necesară pentru a menține locul de frunte în cultura românească” (pag. 327).

Consultând aparatul științific și anexele lucrării *Mitropolia Bisericii Române Unite proclamată la Blaj*, constatăm că autorul folosește un temei documentar foarte

Căutări în orizontul timpului

important, acte românești și tipărituri de circulație restrânsă, cât și documente în legătură cu istoria Bisericii Române Unite din Arhivele de Stat austriece și Arhiva Nunțiaturii din Viena.

Cu noua carte, părintele Octavian Bârlea aduce încă o prețioasă contribuție la cunoașterea trecutului Bisericii Române Unite, care a numărat și însumează încă milioane de credincioși români, din rândurile cărora s-au distins reprezentanți de frunte – mulți martirizați în închisorile comuniste.

Un merit al părintelui Octavian Bârlea este că a aprofundat împrejurările istorice sau politico-sociale din Transilvania, descriind totodată întrepătrunderea dintre viața religioasă și năzuințele naționale ale românilor, atât de importante pentru o regiune aflată sub stăpânire străină. Documentat științific, studiul *Metropolia Bisericii Române Unite proclamată în 1855 la Blaj* – ca și contribuțiile anterioare ale părintelui Octavian Bârlea – marchează un temeinic itinerar de cercetare care va fi folositor celor ce se vor ocupa de trecutul țărilor române.

Desigur, unele accente subiective, de neînțeles – cum ar fi deprecieră curenților junimist, în urmărirea idealului de „artă pentru artă”, sau surprinzătorul calificativ de „eseiști” (echivalent în text cu „diletanți”, opuși celor ce fac știință riguroasă, respectiv cărturarilor Școlii Ardelene), pentru reprezentanți străluciți ai spiritualității românești ca Nicolae Iorga și Lucian Blaga, ca și lipsa de înțelegere pentru prezența și lupta grea a Bisericii Ortodoxe din Transilvania, de mare importanță pentru tradiția strămoșească din această regiune românească sub dominație străină, rămân în afara contribuțiilor științifice valoroase ale acestei lucrări.

(*Curentul* – München, 5-6/1988)

Capitolul V

GÂNDURI LA MOARTEA LUI EMIL LĂZĂRESCU

Gândesc încă o dată, aflând de moartea eminentului istoric Emil Lăzărescu, la faptul că negura comunistă din țara noastră a reușit să stingă năzuințele unei școli de istorie românești care, până în preziua dominației sovietice, a cunoscut o admirabilă înflorire. Succesorii lui N. Iorga, erudiți ca P.P. Panaitescu, Aurel Decei, Emil Lăzărescu, au fost închiși, torturați, și, după anii de închisoare, reduși la activități minore (ca și ceilalți străluciți colegi ai lor, Alexandru Elian și Maria Holban), mult sub pregătirea și autoritatea lor științifică, pentru ca cei ce au mistificat trecutul poporului român – cu același cinism cu care au inversat rezultatul alegerilor din 1946 – să-și poată împlini, încărcăți de onoruri și privilegii, odioasa misiune.

Ca și în alte domenii ale culturii, prima grijă a noii orânduiri a fost să înlăture adevărul istoric, pentru a-și impune versiunea propriei ideologii.

L-am întâlnit pe Emil Lăzărescu după ce și-a încheiat anii grei de temniță, doborât de regimul de celulă dar cu luminoasă energie spirituală în priviri, cu putere de stăpânire exemplară, cu o prevenitoare blândețe, care m-au făcut să-l admir din prima clipă, să îi intuiesc prodigioasa personalitate. A existat un temei moral în viața lui Emil Lăzărescu care i-a îngăduit să nu se despartă niciodată de sine și să-și continue calea cu o seninătate rar întâlnită. Trăia într-o veșnicie inspirată de clasici și străluminată de sacrificiul lui Iisus, încât stigmatele adânci ale suferințelor din închisoare și orizonturile sumbre care au însemnat sfârșitul atâtor idealuri și năzuințe nu au reușit să îi umbrească credința în spiritul în care mărturisea.

Desigur, după ispășirea anilor de detenție, în cealaltă etapă, a exilului interior, a trebuit să renunțe la multe din proiectele sale științifice. În afară de genocidul din România – cu premeditare tot mai uitat în Occident –, o serie de măsuri au înstrăinat sau au risipit adevăratele vocații. Au fost acele mutații silite, acele devieri către îndeletniciri care nu puteau prejudicia în nici un fel improvizația culturală legată de interesele politice ale noului regim. Ne cutremurăm evocându-ne ruinele atâtor energii intelectuale, care ar putea fi comparate cu mormanele de moloz și cioburi de piatră care se pot vedea, în locul multisecularelor monumente, în Bucureștii de astăzi. Mă gândesc ce admirabilă înflorire ar fi avut continuarea înaltelor realizări din România Mare, dacă soarta nu ne-ar fi fost potrivnică!

Emil Lăzărescu a avut șansa de a găsi ocrotirea lui Gheorghe Oprescu – care a mai adăpostit și alți „indezirabili” la Institutul de Istoria Artei – dar a trebuit, într-un fel, să renunțe la adevărata sa vocație, să își schimbe perspectiva preocupărilor și să redacteze studii de istoria artei medievale. Totuși, marea sa înțelepciune a găsit o cale de a-și orienta cercetările fără a se îndepărta prea mult de obiectivele sale științifice, nici de țelurile de cunoaștere.

Născut în 1913, la Constanța, având ca părinte un profesor de franceză, bun cunoscător de latină și greacă, Emil Lăzărescu își face studiile la Constanța și București. Diplomat al Facultății de istorie, termină totodată, în 1936, Școala Superioară de Arhivistică și Paleografie din București (cu specialitatea Paleografie latină) și devine membru al Școlii române din Franța, unde rămâne între anii 1937-1939. Este numit în 1940 în Ministerul de Externe, la serviciul studii, și trece un strălucit doctorat în 1946 (președintele comisiei fiind George Brătianu), cu tema

Căutări în orizontul timpului

Români, unguri și tătari în vremea întemeierii domniilor românești, lucrare de referință al cărei destin era să rămână în manuscris, deoarece, un an mai târziu, la sfârșitul lui 1947, Emil Lăzărescu este arestat, judecat la procesul Iuliu Maniu și închis în temnițele comuniste până în 1954. Eliberat după moartea lui Stalin, găsește serviciul de la Institutul de Istoria Artei, unde funcționează neîntrerupt ca cercetător până la pensionarea sa, în 1974. Se sfârșește, după o viață exemplară, la 10 noiembrie 1987.

Încă de student, Emil Lăzărescu publică la revistele *Țara Bârsei* și *Revista istorică* studii aprofundate despre începuturile Țării Românești, ca de pildă *Cavalerii teutoni în Țara Bârsei* și *Lupta din 1330 dintre Basarab Voievod și Carol Robert*, (ambele publicate în 1935), continuând cu lucrarea *Despre relațiile lui Nicolae Alexandru Voievod cu Ungurii*, apărută în 1946.

Desigur că detenția atât de îndelungată dintre anii 1947-1954, în condiții de exterminare, nu numai că i-a întrerupt și risipit proiectele științifice, dar l-a subrezit într-atâta că tot restul vieții a rămas suferind și sub continuă îngrijire medicală. Considerat totodată unul din cei mai primejdioși adversari ai regimului, i s-a interzis orice călătorie peste graniță – chiar la congrese în țări socialiste –, fiind claustrat într-o „țară comunistă obligatorie” (dilatarea firească a conceptului de „domiciliu obligatoriu”) și aceasta, deoarece Securitatea a fost informată de valoarea și de largul prestigiu științific al acestui erudit în care N. Iorga vedea – pe drept cuvânt – pe unul din succesorii săi.

Și totuși, între N. Iorga, magistrul, și Emil Lăzărescu, discipolul, a fost o mare deosebire. Primul a lăsat o bibliografie uriașă, temeiul istoriografiei din țara noastră, tratând aproape toate ramurile disciplinei.

În contrast cu N. Iorga, Emil Lăzărescu are o bibliografie restrânsă, care nu oglindește nici pe departe pregătirea și posibilitățile sale. Dar ce liste bibliografice au lăsat Aurel Decei, Mihai Berza, printre cei ce nu mai sunt, Alexandru Elian și Maria Holban, printre cei în viață?

A fost o generație strălucită, care trebuia să dea o înflorire deosebită școlii românești de istoriografie, aflată la nivelul mondial al disciplinei, datorită în primul rând lui N. Iorga, apoi lui C.C. Giurescu și P.P. Panaitescu, o generație care în momentul afirmării ei a cunoscut anii grei ai războiului, după care dominația sovietică i-a izolat în pivnițele închisorilor sau în afara legilor, în vreme ce catedrele universităților și fotoliile Academiei au fost ocupate de impostori, de cei ce au încercat să sovietizeze istoria și gândirea românească.

Desigur că astfel de vremuri nu au permis nici lui Alexandru Elian, nici lui Emil Lăzărescu, nici lui Aurel Decei, nici Mariei Holban să scrie o istorie a românilor. Dar poate ei n-ar fi scris-o chiar dacă viața lor s-ar fi desfășurat firesc. Deoarece, deși excelente, aceste întreprinderi de istorie generală, prin însăși suprafața lor nelimitată, nu permit o aprofundare a temelor. Or, toți acești cercetători, care au pornit de la studiul textelor din Școala de arhivistică sau faimoasa Ecole des Chartes, au ajuns la importante concluzii, prin studiul unor zone mai restrânse, a câtorva elemente foarte expresive, care le-au permis să deducă sugestive caracterizări, confluente hotărâtoare, să pună în lumină evenimentele cu caracter rezolvativ. Ei au reușit să prezinte psihologia reală a omului medieval din Țările Române, spectrul specific al cauzelor și finalităților acțiunilor lui, raporturile atât de complexe dintre diferitele clase sociale și Biserică, au îmbogățit considerabil cunoștințele despre etosul românesc și despre un trecut care fusese privit nu totdeauna cu multă claritate, tocmai din cauza depărtării ce trebuia să cuprindă în perspectivă totalitatea fenomenelor.

PAVEL CHIHAI A

Fiecare din studiile lui Emil Lăzărescu reprezintă un model unic, însumând rezultatele unor cercetări laborioase, unor îndelungi meditații și căutării unor mijloace adecvate de expresie. Deși majoritatea lucrărilor lui au apărut sub egida secției de artă medievală a Institutului de Istoria Artei – deoarece nu i s-a permis, dintr-o prudență lesne de înțeles, să întreprindă cercetări în domeniul istoriografiei propriu-zise – implicațiile adevărurilor din aceste studii îmbogățesc, într-un mod exemplar, itinerarul faptic și spiritual al poporului român. A făcut, în mod genial, istorie prin istorie de artă. Monumentul studiat de Emil Lăzărescu oglindește o epocă și contextul social, coordonatele politice, tensiunile și armoniile, mai ales spiritualitatea ei, viața unei etape dintr-un îndelung trecut.

Emil Lăzărescu însuși mi-a relatat, spre sfârșitul lui 1959 – când, reușind să fiu numit în secția medievală a institutului, i-am devenit coleg – că, în timpul anilor de închisoare, fiindu-i interzis să citească și să scrie, a gândit intens la soluționarea unei probleme, la datele și structurarea elementelor de care dispunea, înlănțuind raționamentele în lungile zile și nopți de singurătate, ca la un joc de șah, ale cărui piese le muți în minte având totodată prezentă întreaga situație de pe eșichier. Punctul de plecare era piatra funerară a comitelui Laurențiu din Câmpulung-Muscel, întâlnită, în trecere, scurtă vreme înainte de a fi arestat.

Timp de ani de zile, în celula umedă și goală a închisorii, Emil Lăzărescu a gândit cu intensitate supraomenească la acest subiect – în vreme ce impostorii participau la simpozioane, își publicau lucrările și aveau parte de toate onorurile –, și adevărul i-a apărut într-o bună zi pe neașteptate. Odată liber, a publicat în revista Institutului de Istoria Artei rezultatul meditațiilor sale – *Despre piatra de mormânt a comitelui Laurențiu și câteva probleme arheologice și istorice în legătură cu ea*, studiu de înaltă referință.

Prin urmare, bibliografia restrânsă a lucrărilor lui Emil Lăzărescu poate fi explicată atât prin condițiile vitrege cunoscute de întreaga generație, precum și prin elaborarea excesiv de complexă și riguroasă a lucrărilor sale. Dar mai există o explicație a numărului nu prea mare de studii lăsate de Emil Lăzărescu (în contrast cu larga bibliografie a lui N. Iorga), acest om care lucra din zori și până în noapte pentru a pune în lumină valorile țării sale. La Institutul de Istoria Artei, unde a funcționat ca simplu cercetător, a dat un permanent concurs colegilor, îndrumându-le și supraveghindu-le lucrările, indicând direcțiile de studiu, metodele de urmat. Cei din secție nu îl consultau numai în probleme bibliografice și nu îi cereau numai sfaturi, ci au mers pe drumurile deschise de el, încât se poate spune că a făcut școală, nu numai prin nivelul scrierilor, ca N. Iorga, ci prin intervenție directă, printr-o risipire permanentă și păgubitoare pentru sine dar foarte folositoare celor din jur. Vastele sale cunoștințe de istorie universală, competența de paleograf, ingeniozitatea cu care stabilea coordonatele cercetării, scrupulozitatea cu care verifica toate înlănțuirile raționamentului, un deosebit simț al deciptării ascunzișurilor celor mai tainice, au conferit o soliditate exemplară studiilor sale, adevărate modele.

Contribuția sa la elaborarea și redactarea excelentului *Tratat de istoria artei medievale românești* depășește cu mult capitolele care apar sub numele său. Acest nume nu figurează însă în indexul tratatului Institutului de Istorie „N. Iorga” (volumul III, Perioada medievală), apărut în 1962, nici în cel al corpusului de documente sau alte lucrări ale acestui institut, nici ale Institutului de Arheologie sau ale Institutului de Studii Sud-Est Europene. Bineînțeles, intervenind, luptând de câte ori a fost cazul ca devierile, fie din motive politice, fie din ignoranța redactorilor improvizați, să fie îndreptate și chipul țării, urâtit cu intenție, să se prezinte cu alte trăsături decât cele hotărâte de oficialitate.

Căutări în orizontul timpului

I se spunea „profesorul” dintr-un consens spontan, deși nu a avut parte nici de titluri nici de onoruri, tocmai dintr-o nobilă intransigență, dominând prin erudiția și generozitatea sa pe cercetătorii din generația sa și pe cei mai tineri.

Emil Lăzărescu, care a îmbunătățit tratate și zeci de cărți, a format cercetători și a deschis noi perspective științei istorice, nu a avut parte de nici un volum tipărit în timpul vieții, cu excepția unei mici broșuri despre mănăstirea Curții de Argeș!

Influențat în tinerețe de Karl Lamprecht, Emil Lăzărescu atribuie o importanță decisivă nu numai factorilor istorici și evenimentelor ci și realităților sociale, religioase, precum și etosului național. Multe monumente – chiar mai reduse ca valoare artistică propriu-zisă dar sugestive ca elemente de cultură – pot contribui la soluționarea unor probleme de istoriografie, relevând o serie de semnificații ale epocii și o mai definită conturare a trăsăturilor ei. Dar, în primul rând, monumentele trebuiesc datate cu precizie, după documente, mărturii, detalii de construcție.

Este motivul pentru care Emil Lăzărescu a urmărit să precizeze data apariției lor în lucrări ca *Data zidirii Coziei*; *Despre biserica fostei mănăstiri Căluu și locul ei în evoluția arhitecturii religioase din Țara Românească*; *Observații asupra bisericii din Hârtești*.

După datarea riguroasă a monumentelor prin procedee în care documentarea cea mai minuțioasă se însoțește cu mijloace de investigații originale și eficace – de multe ori pornind de la un amănunt relevant –, Emil Lăzărescu urmărește să determine acea ideologie ireductibilă care își pune pecetea asupra epocii și înfăptuirilor ei. El consideră că, indiferent de originea meșterului sau a motivelor (cazul ornamentelor bisericilor mănăstirilor Cozia și Curte de Argeș), temeiul, spiritul acestor admirabile sculpturi în piatră corespundea unui climat moral, unei mentalități care poate fi descifrată și în alte realizări. Aprofundarea realităților culturale anterioare, a procesului de creație, este singura cale care poate duce la explicarea acestei mentalități. În acest proces de creație un rol important îl joacă rațiunea de stat, colorată puternic, în evul mediu, de apartenența religioasă. De pildă, lupta de independență de la începutul Țărilor Române se însoțește cu afirmarea ortodoxiei, voievozi ca Vladislav I sau Radu I apărând această independență prin întemeierea unor așezări ortodoxe în puncte disputate teritorial, pentru a constitui un prim obstacol față de încercările de pătrundere a elementelor regatului apostolic, apoi prin consolidarea unei ierarhii canonice.

Aceste considerente de politică generală, din care se poate deduce preocuparea primordială de apărare a ființei nației și totodată de păstrare a confesiunii religioase, se cuvin a fi asociate cu stabilirea unor trăsături esențiale ale etosului românesc din lucrarea *O icoană puțin cunoscută din secolul al XVI-lea și problema pronaosului bisericii mănăstirii Argeșului*. Găsind, după îndelungi investigații, marile icoane care au aparținut mănăstirii Curții de Argeș, deducând printr-o admirabilă intuiție că aceste chipuri sfinte erau așezate între pronaos și camera mormintelor, Emil Lăzărescu a încercat să găsească semnificația reprezentărilor de pe cele două fețe ale acestor icoane, sfinți ermiți înspre pronaos, sfinți militari înspre morminte. Concluzia la care ajunge este că imaginile „apar ca o ilustrare a chipului de a privi lumea al vremii și al felului în care era concepută menirea voievodului... care a încercat să îmbine calitatea de cărturar cu aceea de participant la o cruciadă de eliberare a Peninsulei Balcanice”.

Cele două trăsături ale sufletului românesc, contemplativ, dar știind să-și apere dreptul de meditație, la interiorizare, la blândețea neagresivă (deoarece există și blândețe poruncitoare”), nu au fost ilustrate și de personalitatea lui Emil Lăzărescu, savant cu o pornire a binelui moștenită din adâncuri de vremi și dobândită prin sine

PAVEL CHIHAI A

însuși, totodată luptând până la sacrificiu, până la acei sumbri ani de închisoare în care boala l-a șubrezit și i-a grăbit sfârșitul?

Studiind monumentele, desigur că Emil Lăzărescu a simțit înrudirea cu spiritul vechilor meșteri, care i se releva treptat, pe măsură ce înlătura cu grijă straturile dese ale veacurilor. Era convins că, scoțând la lumină semnificațiile profunde, contribuie la cunoașterea și păstrarea etosului românesc, pe care barbaria comunistă a încercat – tocmai în ultimii săi ani de viață – să îl nimicească, distrugând cu furie oarbă venerabilele lăcașuri de închinăciune.

Reprezentându-mi gândirea lui Emil Lăzărescu, aș evoca imaginea turnului străvechi al unei biserici cu pereții înguști și nenumărate trepte suind în spirala unor umbre neliniștitoare, ca în tabloul „Filosoful” de Rembrandt, și la capătul lor, rotundul de piatră de unde se pot vedea cerul și pământul luminate de soarele veșniciei.

Capitolul VI

AMINTIRI DESPRE MARIA ANA MUSICESCU

S-au împlinit anul acesta 18 ani de la moartea Mariei Ana Musicescu, născută la Târgu Jiu la 8 septembrie 1910, decedată la București la 1 martie 1980. Cercetător principal la Institutul de Istoria Artei din București între 1950 și 1963, apoi la Institutul de Studii Sud-Est Europene între 1963 și 1980, a debutat în literatura de specialitate cu o carte scrisă în colaborare cu profesorul Mihai Berza despre mănăstirea Sucevița, urmată de o altă despre biserica Voroneț, apoi cu profesorul Grigore Ionescu despre Biserica Domnească din Curtea de Argeș. Contribuția sa cea mai importantă la cunoașterea artei românești a fost monografia *Broderia medievală românească*, broderie considerată de un mare istoric ca Gabriel Millet „cea mai frumoasă din lume“.

Din numeroasele ramuri de cercetare ale istoriei artelor, Maria Ana Musicescu și-a ales pictura și broderia secolelor XIV și XV – epoca de înflorire a acestor genuri în general – spre care o atrăgeau, desigur, problemele de iconografie, de filiație și tehnică, dar în primul rând originalitatea trăsăturilor stilistice, frumosul exprimat de marii artiști ai evului mediu românesc, animați de râvnă înaripată pentru lumea cerească. Această sensibilitate deosebită a Mariei Ana Musicescu, acest discernământ care îi permitea să pună în lumină și să formuleze într-un mod adecvat calitatea artistică a operelor cercetate, puteau fi deduse și din cărțile alese ale bibliotecii sale, din icoanele ferecate, podoabele grele de argint sau țesăturile din locuința sa, mărturii ale unei vechi familii românești de aleasă tradiție (din care au făcut parte Gavril Musicescu, Florica Musicescu, Alice Voinescu și Ionel Teodoreanu).

Eram de față când lua note în fața frescelor întunecate de vreme, plimbând lumina pâlpâitoare a unei lumânări de-a lungul chipurilor de sfinți, oprindu-se din scris și contemplând îndelung scenele biblice. Îmi dădeam seama cum se desprinde treptat din vraja trecătoare a lumii, pentru a se regăsi și a surprinde mărturia mereu vie a unor chipuri pioase, întrevedeam înălțarea ei din timp pentru a înțelege interpretarea pasionată a zugravului care, cu secole în urmă, își prezentase scena mistică și o încredințase dincolo de existența sa trecătoare unui viitor fără capăt.

Uneori își potrivea ochelarii cu lentile mari care îl subliniau finețea trăsăturilor, fruntea înaltă și senină, părul netezit pe tâmpile și adunat într-un concî. Nota impresiile de ansamblu sau detaliile cele mai mărunte cu o grabă febrilă, animată de dorința de a-și reîntoarce privirea la subiect și bănuiam, la o ușoare crispare a frunții, – cum își formula mental ipotezele de lucru, asociațiile, trăsăturile grăitoare din punct de vedere iconografic sau estetic ale zugrăvelii. În față i se deschidea o lume necunoscută și, întrevăzând-o, își întărea convingerea că este chemată de a o face înțeleasă – un alai de imagini, de scene și chipuri, un șir fără sfârșit de sfinți și eremiți, descoperiți la sclipirea de beteală a lumânării, mai puternică parcă în aerul închis, în acest suflu aromitor de tămâie și buchețele uscate de busuioc, evocând mulțimile tăcute de credincioși, trecând plecate și închinându-se în fața frescelor și icoanelor, rugându-se pentru odihna sufletelor.

Din paginile inspirate ale Mariei Ana Musicescu mi-au rămas vii acele admirabile rânduri despre șirul de sfinți și pustnici din pronaosul bisericii de la Cozia, pe care le bănuiam atunci când își nota cu înfrigurare observațiile pe carnetul

PAVEL CHIHAI A

de însemnări: „Așezați frontal, destul de distanțați unul de altul, fiecare dintre ei pe un ax perfect vertical, cu trupul înalt și capul mic cu trăsături mărunte, cu ochii ascunși în orbitele întunecate de umbre ocru-olive, cu obrazul supt și bărbile până la pământ, ei sunt figuri aspre, pilduitoare pentru ascetismul monahal... Contrastul obținut dintre imobilitatea trupurilor și ritmul variat, deși neîntrerupt, obținut prin mișcarea brațelor și mâinilor subliniază expresionismul în care este prezentată această serie de personaje”.

Reproduc, la întâmplare, o caracterizare a picturii din biserica Sfântul Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș, din care se poate vedea aria largă de informație și competență a Mariei Ana Musicescu: „Analize comparative cu alte ansambluri bizantine, sârbești, și bulgare, din veacul al XIV-lea, nu duc decât la rezultate puțin convingătoare. Numeroase similitudini, în afară de cele cu biserica Chora, se pot găsi în pictura balcanică, și aceasta pentru monumente aulice aparținând întregului veac al XIV-lea – ele nu sunt totuși nicăieri suficient de specifice pentru a justifica înrudirea directă a picturii de la Argeș cu un anume ansamblu din toată această zonă. Aceasta și pentru faptul că între granițele mari ale aceluiași stil, cel paleolog, manierele de a picta sunt diferite și aceasta de cele mai multe ori chiar în cadrul unui același monument”.

În timp ce lucra, Maria Ana Musicescu rămânea plecată deasupra carnetului, sub tăcerea bolților. Urmăream cum trăsăturile ei căpătau o fixitate transfigurată, ca a strămoșilor ctitori încremeniți de zugravi pe peretele ce unea lumea cerească cu cea trecătoare, deschisă dincolo de pragul bisericii. Când îi aminteam de ora târzie, mă privea cu uimire, aparținând unui tărâm de care se desprindea cu greu – și vorbindu-i, îmi dădeam seama că trăia încă această încântare, acest refugiu în trecutul reînviat din propria-i voință, împotrivindu-se chemării neașteptate la o altă realitate. Cred – de ce m-aș îndoi? – că în ultima clipă a vieții sale, când inima, prinsă ca într-un clește, a încetat să-i mai bată, cetele de îngeri i-au apărut cu chipuri neprihănite și moartea i-a fost mai ușoară atunci, la începutul primăverii pe care nu a mai apucat să o vadă.

Prietenia și-o dăruia cu rezerva unei ținute pline de distincție, la care nu renunța, și care îi înprima un fel de a fi egal și echilibrat, poate timid, desigur interiorizat. Austeritatea, însoțind-o ca o umbră, atât în viața particulară, cât și în activitatea de istoric al artei medievale, nu îi interzicea unele elanuri și gesturi spontane. Îi surprindeam uneori înseninări neașteptate, disponibilitatea unor retrairi ale amintirilor ignorate de noi, tănuite cu grijă.

Colega mea, cu care am trudit la descifrarea picturilor din biserici, cu care am stat alături la atâtea ședințe de lucru și conferințe, se dăruia cu greu emoțiilor obișnuite. Mergeam împreună către ruinele faimoasei cetăți Histria, unde săpăturile scosese la iveală vestigii foarte grăitoare pentru cultura Pontului Euxin. Am luat trenul până la Brăila, de acolo vaporul până la Galați, și am avut norocul să întâlnim echipajul unor tineri sași din Brașov care urmăreau să străbată Canalul Dunării cu o barcă de pânză cu motor până la Portița.

Ajunși la capătul dinspre mare, am hotărât să străbatem salba de lacuri care coboară spre sud, paralel cu țărmul mării, până la Cetatea Histria, odinioară în fața unei lagune, acum rămasă prizonieră uscatului. Am tratat cu un lipovean să ne traverseze lacurile – călătoria dura o zi plină –, și în curând ne-am aflat în această prodigioasă împărăție, a cărei frumusețe este de nedescris. Îmi amintesc, era încă foarte dimineată când am pornit la drum, și colega mea pregătea cafeaua pentru micul dejun, cu toate condițiile incomode dintr-o lotcă pescărească. Sufla un vânt puternic, deși trecuse puțin de miezul verii, dar nu am bănuț că, nu peste mult, vântul se va transforma în furtună, și Razelmul, cu ape nu prea adânci, va deveni o mare învolburată.

Căutări în orizontul timpului

Valurile au căpătat curând o înălțime neobișnuită și lotca a început să joace ca o coajă de nucă, cu toate eforturile lipoveanului de a-i menține direcția. Eram de-a dreptul îngrijorat, citind pe chipul mohorât al văslășului că primejdia se afla deasupra capetelor noastre. În acest peisaj vinețlu, cutremurat de fulgere, numai Maria Ana Musicescu, cu chipul destins, fără umbră de spaimă, pregătea mai departe, netulburată, cafeaua. Nu era vorba de self-control sau de dominarea unei panici oarecare. Traia mai departe viața spiritului ei, cum îmi dădeam seama din ochii-i senini, măriti puțin de ochelarii prin care urmărea flacăra transparentă a spiritului și norii sfâșindu-se peste crestele valurilor, ca și când încerca să deslușească gândurile unor zugrăvi medievale. „Trăiește o mare singurătate, am gândit, dincolo de noi se simte singură și totuși protejată de înțelegerea ei față de revolta furtunii, de fresecele cu sfârși sau oratoriul lui Händel, temelul curajului ei.“

Furtuna a trecut la fel de neașteptat cum venise și lacul s-a preschimbat într-o oglindă. Aproape de înserat, Histria ne-a apărut cu vechile ei podoabe de piatră, nimbă de flăcările apusului.

Când am aflat de moartea Mariei Ana Musicescu – aflându-mă în străinătatea exilului –, i-am așternut în gând, peste chip, acoperământul brodat al Mariei de Mangop, înfățișând domnița „cu ochii închiși, cu mâinile pe piept, solemnă și liniștită“, așa cum a descris-o colega mea, care a rămas și ea, desigur până la coborârea în mormânt, cu chipul stăpânit de această nobilă pace a celor ce cred în veșnicia sufletelor.

Capitolul VII

UN SRIITOR DE FRUNTE AL EXILULUI ROMÂNESC: GEORGE CIORĂNESCU

Am pus acest titlu evocării celui care a fost scriitorul George Ciorănescu, stins din viață la 6 februarie 1993, deoarece el a aparținut exilului românesc, cu toate implicațiile luminoase ale realizărilor în libertate, cu acces la lumea civilizată, dar și cu o mare neîmplinire, ignorarea lui de către intelectualii români, mai cu seamă de către cei mai tineri, în țara dominată de comuniști. Desigur, ani întregi, George Ciorănescu a vorbit la radio și a redactat articole de o unanim recunoscută importanță la *Europa liberă*, dar activitatea sa nu s-a limitat la cea ziaristică iar personalitatea sa complexă ar fi sărăcită dacă nu i se vor cunoaște în continuare importante realizări literare, de istorie și politologie. A fost un scriitor al exilului, deoarece activitatea sa, care a avut în vedere și eliberarea României, revenirea ei în contextul lumii civilizate, nu apare consemnată în nici un dicționar, nici un lexicon sau istorie a literaturii apărute în țară între 1947 și 1989.

Născut la 19 martie 1918 la Moroieni, județul Dâmbovița, a absolvit colegiul național Sfântul Sava, din București, căpătând apoi licența în drept (1941), filosofie (1947) și, după stabilirea în Franța, diploma la *Institut des Hautes Études Internationales* (1949). Avocat în Baroul București (1941-1947), funcționează un an ca asistent la catedra de economie politică a Școlii Politehnice din București (1947). Este secretar (1951-1953), apoi secretar general (1957-1958) al Fundației Regale Universitare Carol I, din Paris. Redactor (1955-1965) la postul de radio *Europa liberă*, din München, apoi vicedirector al departamentului românesc (1965-1970), cercetător principal (1977-1982), șef al secției de cercetări (1982-1984) și, în continuare, colaborator al aceleiași instituții, George Ciorănescu nu a încetat să apere dreptul la viață al poporului român, denunțând crimele și reaua credință a celor ce au încercat, decenii întregi, să risipească tradiția creștină și conștiința europeană a țării sale.

Membru fondator al cenaclului *Apoziția*, din München, 1969, al Institutului pentru cercetări românești, din același oraș, (1987), membru al Academiei Româno-Americane (1986), el face să apară și continuă să tipărească timp de două decenii revista *Apoziția*, una din publicațiile cele mai expresive ale exilului românesc. Orientând cenaclul *Apoziția*, își mărturisea opiniile fără gravitatea celor superficiali, cu un aer firesc, uneori cu o undă de umor. Primea pe orice nou venit cu multă bunăvoință și cu aceea încredere care încurajează autenticitatea. Avea o eleganță cavalierească – întâlnită tot mai rar în zilele noastre –, bunăvoință, și o nesfârșită răbdare față de cei ce îi încredințau gândurile lor. Dincolo de vorbe, o primire caldă, venind nu numai dintr-o complexă experiență de viață dar și dintr-o educație proprie, care cunoștea atât drumul adevărului cât și al milei creștine.

Autor a patru plachete de versuri în care caută un mod de expresie propriu, traducător asiduu din Shakespeare, Antonio Machado, Federico Garcia Lorca, George Ciorănescu s-a impus atenției exilului românesc prin volumul *Morior ergo sum* (1981), în care, cu un lirism conceptual, și-a mărturisit profesiunea de credință. Actul în sine de a muri nu trădează umanul, afirmă poetul, deoarece toate ființele și lucrurile care ne înconjoară pier la rândul lor, tot ce ne apare ca immanent. Dar a învăța

Căutări în orizontul timpului

să mori, a medita la moarte, enunță existența omenească și o poate defini. Iată o trăsătură de unire între „cogito” și „morio”, o împăcare între concepte care apropie titlul volumului de poeme al lui George Ciorănescu de faimosul postulat cartezian, așa cum poetul însuși lasă să se înțeleagă în poema *Decodare*.

Volumul de traduceri din lirica religioasă *Mai aproape de îngeri* (1986) însoțește condiția de exilat a autorului, antologia începând cu un fragment din *Confesiunile* Sfântului Augustin, apoi cu poemele închinete Maicii Domnului, Patimilor lui Isus și Învierii, precum și cu pasaje din *Fioretti*, ale Sfântului Francisc din Assisi. George Ciorănescu și-a îndreptat gândul către protectoarea celor fără nădejde, fără țară și departe de cei de același grai, către Maica Domnului care și-a pierdut fiul, către durerile celui crucificat și către recunoștința luminată a Sfântului Francisc.

După poemele publicate sub titlul *Metaerotism imaginar* (1990), unde ne este prezentat un erotism, rămânând, prin calitatea sa de „imaginar”, legat de condiția umană, George Ciorănescu și-a propus să își adune într-un volum traduceri din înfăptuirile poezilor de peste ocean. Dar, din nefericire, *Spicuirile din lirica americană contemporană* au apărut postum, la câteva zile după moartea sa. Ele vădesc o profundă cunoaștere a mentalității și sensibilității Americii contemporane, poemele fiind tălmăcite într-o limbă românească ce exprimă atât romantismul de sfârșit de secol cât și limbajul brutal al slum-urilor, de la Wallace Stevens la Le Roi Jones.

Foarte importantă este și activitatea de istoric al lui George Ciorănescu. În cercetările sale el aduce, de pildă, date noi cu privire la fazele bătăliei de la Baia (decembrie 1947). Pune o ordine logică în clasificarea și atribuirea diferitelor gravuri reprezentând pe Dimitrie Cantemir, sporind numărul celor deja cunoscute și identificând pe artiștii acestor lucrări. Într-o altă contribuție la cunoașterea activității acestui voievod în Rusia se arată campania sa – excelent cunoscător al limbilor orientale – în Persia.

Încă din 1970, George Ciorănescu dădea la iveală în *Révue des études islamiques* un studiu aprofundat despre Stanislas Bellanger, cărturar francez cu o misiune culturală în Turcia, pentru ca în 1983, Institutul de Studii Balcanice din Atena să-i publice un volum de 300 de pagini – *La mission de Stanislas Bellanger dans l'Empire Ottoman*, lucrare densă, cu caracterul unei monografii, care include și itinerarul lui Bellanger prin Transilvania, Țara Românească și Moldova.

Întocmit cu sobră rigoare științifică, volumul prezintă inițial izvoarele cercetării – nu mai puțin de 60 de manuscrise, consultate în numeroase arhive și instituții din Franța, apoi tratate, cărți de călătorie, periodice și alte tipărituri – ceea ce permite să se deducă, încă din pragul lecturii, că George Ciorănescu a aprofundat nu numai contextul biografic și scrierile lui Bellanger, dar și cercul de referințe și climatul cultural ale acestuia, pentru a-i surprinde în mod adecvat orientarea și predilecțiile, și, totodată, pentru a-i confrunta relatările – primite, de altfel, cu toată circumspecția – cu alte mărturii și documente contemporane.

În domeniul politologiei, George Ciorănescu a publicat numeroase articole în limbile franceză, engleză, germană și polonă, în care denunță abuzurile politice, exploatarea economică, degradarea culturală și persecuțiile religioase ale regimului comunist din România; relațiile statului comunist cu celelalte state comuniste au fost urmărite pe o perioadă de 40 de ani (1944-1984) în studiul *Romania and its Allies*. De asemenea, problema Basarabiei, pusă într-un context actual, a făcut obiectul a 16 articole, publicate sub titlul *Basarabia, Disputed Land Between East and West* (1985), ca reacții spontane la anumite interpretări de rea credință ale unor istorici

PAVEL CHIHAI A

sovietici (ca, de pildă, A.M. Lazarev și L.B. Valev) care au mistificat istoria românilor în funcție de obiectivele politice proprii.

Situând problema Basarabiei pe plan general, George Ciorănescu prezintă obiectivele globale ale fostei Uniuni Sovietice, care s-au caracterizat, în mod clar, prin tendințele unei expansiuni brutale, prin încercările de aservire a națiunilor vecine. Pentru cei ce cred, de pildă, că problema Basarabiei începe cu anul 1812, când provincia a fost anexată arbitrar de Rusia prin Tratatul de la București, George Ciorănescu demonstrează că, de fapt, această problemă se conturează chiar de la începutul secolului trecut, când împăratul Napoleon I și țarul Alexandru I își propuneau reciproc diferite proiecte de împărțire a lumii. Prin tratatul secret de la Erfurt, din 1808, i se ceda Rusiei nu numai teritoriul dintre Prut și Nistru, ci și întreaga Moldovă și Țara Românească. Tratatului de la Erfurt i-a corespuns, peste timp, protocolul, de asemenea secret, dintre Uniunea Sovietică și Germania nazistă, de la 23 august 1939, prin care Basarabia era dăruită Uniunii Sovietice. Procesul de sovietizare și de rusificare a românilor din Basarabia și Bucovina de nord sunt pe larg descrise, ca și metodele – clasice și moderne – folosite pentru atingerea acestui scop.

Înfățișând noi aspecte sau privind din noi puncte de vedere destinul Basarabiei, prezentând o vastă bibliografie, cu titluri de cărți, de studii și articole de ziar care ilustrează focul încrucișat al polemicilor – cu grija de a respecta adevărul istoric și a denunța mistificarea lui –, George Ciorănescu pune în lumină întreg destinul tragic al acestui ținut românesc, cu sfâșierile nedrepte datorate unor hotărâri arbitrare, aducând temeinice argumente pentru recuperarea sa.

Capitolul VIII

PETRE NĂSTUREL LA 70 DE ANI

Era firesc ca Petre Năsturel, al cărui bunic, generalul P.V. Năsturel, genealogist și heraldist, s-a distins, cum afirmă Dan Cernăvodeanu, „prin înalta sa ținută științifică”, să urmeze această nobilă tradiție spirituală. Și dorim să subliniem meritele unei familii cu un rol atât de însemnat în destinele țării noastre după ce, timp de decenii, s-a încercat să se risipească memoria românilor, înfăptuirile unor strămoși, pentru ca, uitându-se meritele lor, să poată fi uitate și virtuțile națiunii. Poate chiar ursitoarele au hotărât ca Petre Năsturel să meargă pe calea distinsului om de știință care a fost bunicul său, deoarece el s-a născut exact în aceeași lună și aceeași zi ca acesta: generalul P.V. Năsturel la 1 aprilie (stil vechi) 1852, iar nepotul său, la 1 aprilie 1923, la Paris. A urmat școala primară tot la Paris, apoi cunoscutul liceu Condorcet, după care a studiat doi ani, 1942-1943, la Sorbona, greaca, latina, bizantina, pentru a-și apropia istoria Imperiului roman de Răsărit.

În septembrie 1943 este mobilizat și vine în țară, unde se preocupă de echivalarea bacalaureatului, an în care l-am cunoscut și eu. Era la premilitară, îl țin minte deoarece se deosebea puternic de noi toți, în primul rând pentru că nu deprinsese limba noastră iar accentul francez era flagrant, apoi fiindcă purta o bască autentică, de mari dimensiuni, ciudată în peisajul bucureștean. Dar, dincolo de aceste detalii, ne-a impresionat distincția pe care a păstrat-o toată viața și un fel luminos, deschis, sincer de a privi lumea și pe cei din jur, o bunăvoință și o generozitate corespunzând unei încrederi în destinul omului și în calitățile cu care l-a înzestrat Cel-de-Sus.

Petre Năsturel și-a continuat studiile la Facultatea de litere și filosofie a Universității din București în anii 1944-1945, câpătând licența în limbile clasice și bizantinologie. În paralel, a urmat cursurile Școlii de arhivistică, unde era profesor Emil Condurache și unde i-a cunoscut pe Mihai Berza și Emil Lăzărescu, doi cercetători de valoare europeană, putem afirma, care au avut o mare importanță pentru formația tânărului student. De altfel, chiar Petre Năsturel mărturisește că la Școala de arhivistică, îndeosebi datorită lui Emil Condurache, Mihai Berza și Emil Lăzărescu, a deprins îndeletnicirea atât de complexă de cercetător de istorie. Emil Condurache l-a invitat pe șantier de săpături arheologice, Emil Lăzărescu i-a fost dintru început un mentor de înaltă ținută (acest savant s-a dăruit cu o abnegație exemplară celor care i-au cerut concursul, i-a îndrumat ani de-a rândul pe colegii de la Institutul de Istoria Artei și de la Institutul de Istorie), dar Petre Năsturel a fost legat în primul rând, intelectual și sufletește, de Mihai Berza, până la moartea acestuia, din 1978.

În anul 1946 l-am reîntâlnit pe Petre Năsturel foarte des, la familia Gheorghe Fratostițeanu, de pe strada Sofia. Gheorghe și Lucia Fratostițeanu au jucat un rol important în epoca de după război, opunându-se încercărilor de sovietizare a intelectualității românești; în casa lor s-au întâlnit cărturari de înaltă ținută precum criticul Vladimir Streinu, profesorul Ion Petrovici, Petru Otteteleșeanu, generalul Aurel Racoviță, Constant Tonegaru, Michel Gr. Sturdza, prințesa Eleonore de Wied, apoi oameni ai bisericii ca monseniorul Ghica, părintele Marie-Alype Barral – cel care, împreună cu Constant Tonegaru, a pus la cale, în casa Fratostițeanu, organizația anticomunistă „Mihai Eminescu” – părinții François și Francisc, de la biserica

PAVEL CHIHAI A

asumpționistă Saint Vincent de Paul, precum și parohul acestei biserici, părintele Georges Schaurong, în sfârșit Agenor Danciul, „fratele Bob”, cum îl numeam. Faptul că Petre Năsturel frecventa adesea casa Fratostițeanu arăta ținuta sa plină de curaj și demnitate, vădită și cu prilejul persecuțiilor și arestării lui George Brătianu. Pe acesta din urmă, Petre Năsturel l-a cunoscut la Institutul Nicolae Iorga, unde George Brătianu era director, secondat de Mihai Berza ca director adjunct și de părintele Vitalien Laurent, un cunoscut bizantinolog, ale cărui lucrări aveau autoritate pe plan european și care, ca și Mihai Berza, a jucat un mare rol în formația științifică și în orientarea tânărului discipol. George Brătianu intenționa chiar să îl numească asistent pe Petre Năsturel, ca și pe mai vârstnicul Emil Lăzărescu. Dar în 1947, Emil Lăzărescu, care fusese angajat la secția de cifru din Ministerul de Externe, este arestat – va sta în închisoare timp de șapte ani, din care trei cu regim de celulă, în singurătate totală –, implicat, ca și colegul său Camil Demetrescu, în procesul lui Iuliu Maniu. După expulzarea din țară, în toamna lui 1947, a părintelui Vitalien Laurent – care l-a ținut ascuns pe Camil Demetrescu câțva timp în Institutul francez de studii bizantine – lui George Brătianu i s-a hotărât domiciliu forțat, și atunci, cu un curaj pe care numai cei care au trăit acele timpuri de teroare îl pot măsura, Petre Năsturel și-a riscat libertatea pentru a face legătura între marele istoric și lumea liberă. Doamna Brătianu ducea manuscrisele lui Mihai Berza, acesta le preda lui Petre Năsturel, care le înmâna părintelui Emil Jean, la Institutul francez de studii bizantine, și acesta, la rândul său, le încredința Ambasadei Franței, de unde plecau în valiză diplomatică la Paris. Pe aceeași filieră, folosită atâta vreme cât a fost posibil de oameni politici liberali și național-tărăniști, George Brătianu primea mesaje de la părintele Vitalien Laurent. Astfel au putut apărea la Paris articolele și cărțile marelui istoric și om politic, decedat în beciurile închisorii de la Sighet.

Pentru a reveni la activitatea profesională a lui Petre Năsturel, vom aminti că în octombrie 1948 a fost numit asistent la Institutul de Istorie, iar în luna decembrie a aceluiași an, conferențiar la Institutul de Arhivistică, Biologie și Muzeografie, unde a funcționat până în 1950. Un an mai târziu își va susține doctoratul la Universitatea din Iași, cu teza al cărei titlu destăinuie obiectivul său științific de o viață întreagă: *Contribuții la istoria legăturilor românilor cu Bizanțul*. Dar cei care urmăreau sovietizarea forțată a României și, în primul rând, îndepărtarea definitivă a culturii și conștiinței naționale, nu puteau rămâne indiferenți față de obiectivitatea științifică și aleasa ținută a tânărului cercetător, impermeabil la ideologia anticreștină marxist-leninistă și la privilegiile celor ce și-o însușeau, și l-au eliminat de la Institutul de Istorie, în iarna anului 1952. A reușit să se angajeze ca istoriograf la direcția monumentelor istorice un an mai târziu, în 1953, după moartea lui Stalin, și a rămas în acest post până în februarie 1957, după care a fost numit șef al secției medievale de la Muzeul de istorie a orașului București, pentru ca, spre sfârșitul anului 1959, să se reîntoarcă la direcția monumentelor istorice. După cinci ani, Mihai Berza, care a pus temelul Institutului de Studii Sud-Est Europene și care i-a fost nu numai mentor dar și un foarte fidel prieten și admirator, l-a numit cercetător principal la acest important institut.

Plecat la Atena, în mai 1970, la un congres internațional, Petre Năsturel a ales libertatea, cu toate grelele consecințe pe care le presupunea această hotărâre într-o vreme când Securitatea recurgea la tot felul de piedici pentru a împiedica evadarea din marea închisoare care devenise țara noastră. Nu pot uita o întâlnire pe care am avut-o, eu și soția mea, la scurt interval de la plecarea lui Pierrot, cum îi spuneam noi, în marele parc de la șosea, cu sculptorița Tamara Năsturel, când am aflat de cercetările aprige ale Securității, dar și de curajul acestei admirabile soții. Patru ani

Căutări în orizontul timpului

mai târziu, în septembrie 1974, Petre Năsturel revine la Paris și datorită importanței studiilor sale este numit *chargé de cours* la Sorbona și cercetător la Centre National de la Recherche Scientifique, unde rămâne până la pensionarea sa, la 2 aprilie 1988. Dar și după pensionare își continuă la Sorbona cursul de diplomatică bizantină, înființat special pentru el. Trebuie să menționăm că în decembrie 1979, deci la cinci ani de la sosirea sa la Paris, Petre Năsturel susține un nou doctorat, cu subiectul *Les documents roumains du Mont Athos*, lucrare care, amplificată, va fi tipărită cu titlul *Le Mont Athos et les Roumains. Recherches sur leurs relations du milieu du XIV siècle à 1654*, în colecția „Orientalia Christiana Analecta”, fiind editată la Roma de Institutul Pontifical de Studii Orientale.

Vom aminti, de asemenea, că în deceniul al nouălea Petre Năsturel a publicat împreună cu Nicoară Beldiceanu rezultatele cercetărilor lor în legătură cu cuceririle otomane în Balcani și în împărăția Trapezuntului, precum și despre vlahii balcanici, primul după izvoare inedite bizantine și grecești, iar cel de-al doilea după documente, de asemenea nepublicate, din arhivele otomane. Apoi că, după revoluția din decembrie 1989, Petre Năsturel și-a reluat colaborarea la Anuarul Institutului de Istorie „A. D. Xenopol” din Iași, precum și la revista Institutului de Istorie din București, activând la subiecte comune cu Ștefan Gorovei din Iași și cu Paul Cernăvodeanu și Constantin Bălan din București.

De altfel, trebuie să subliniem legătura permanentă, solidaritatea profesională, dar și de nobilă tradiție culturală a lui Petre Năsturel cu cei care au studiat și au scos la lumină realități din evul mediu răsăritean, ca de pildă George Brătianu, Mihai Berza, Emil Lăzărescu, Emil Condurache, dintre cei pe care i-am pomenit mai sus, dar și N. Bănescu, Vasile Grecu, D.M. Pippidi, Emil Vârtosu, Alexandru Elian, Maria Musicescu, Aurelian Sacerdoțeanu, Maria Holban, George D. Florescu, Ion Donat, Petre Diaconu, Corina Nicolescu, Sorin Ulea. Această grațitudine pentru cei care l-au ajutat în formația sa, care i-au îmbogățit cunoașterea încă din adolescență, cum a fost, de pildă, profesorul de greacă din liceu, Lysimaque Oeconomos, pe care l-a întâlnit la vârsta de 14 ani și care i-a vorbit de strălucirea Bizanțului, apoi profesorii pe care i-a audiat de pe băncile Sorbonei în anii 1942-43, Jean Bayet și Jules Marouzeau, este o trăsătură a înaltului cărturar, trăsătură tot mai rară, din nefericire, la generațiile mai noi. Nu numai prin legăturile vechii sale familii dar și prin relațiile pe plan profesional, Petre Năsturel a înțeles să se lege pentru totdeauna de cei care purtau mai departe flacăra spirituală a poporului din care făcea parte.

Este înzestrat cu o sete de cunoaștere, de cercetare a amănuntelor, care îi permite să cunoască și să adâncească realitatea istorică, dar să realizeze și lucrări de sinteză, de prezentare a semnificațiilor ultime ale unor convergențe și trăsături glăsuitoare. Cunoașterea perfectă a limbii grecești, a celei bizantine, a celei slave, a celei latine, contactul direct cu izvoarele (în perioade dificile pentru munca de cercetare, în condițiile ingrate pe care le-a avut generația noastră și această instabilitate istorică, aceste mutații dăunătoare, o curiozitate vie, care îl fermeca pe părintele Laurent și pe care regretatul Emil Lăzărescu a înarmat-o cu rigoarea științifică, au făcut ca Petre Năsturel să redacteze studii de referință în domenii diferite, dar care se leagă de relațiile româno-bizantine, subiectul marilor sale realizări, culminând cu *Le Mont Athos et les Roumains...*, tipărită în 1986. Astfel, a publicat în cele aproape 150 de titluri pe care le numără bibliografia sa și studii despre legăturile greco-române, postbizantine, apoi legăturile româno-balcanice, studii despre trecutul Bisericii române și, implicit, despre arta veche românească, studii de sigilografie, heraldică, numismatică, genealogie și diplomatică, fără de care nu este posibilă o cercetare medievală, indiferent de domeniu, a adăugat acestora studii de hagiografie și geografie

PAVEL CHIHAI A

istorică, aprofundând relațiile româno-otomane, în continuarea celor româno-bizantine, apoi cercetări depre trecutul vlahilor balcanici, aducând contribuții importante la istoria literaturii române vechi.

Din cultura bizantină, continuare a culturii Greciei antice, din care s-a nutrit întreaga cultură europeană, Petre Năsturel a aprofundat relațiile acesteia cu Țările Române, noua realitate, „Bizanț după Bizanț“, după cum a scris Nicolae Iorga. Petre Năsturel, demn urmaș al marelui savant, a urmărit, pe de-o parte, felul cum Țările Române au menținut vie în Răsărit flacăra creștinismului și a spiritualității antice, iar pe de alta, modul în care ele au pus stavilă înaintării otomane, încadrându-se în așa-numitele cruciade târzii. Acum, după o jumătate de secol de regim totalitar în România, în care s-a încercat aneantizarea etosului românesc, activitatea lui Petre Năsturel, efortul și reușita sa de a contura trăsăturile specifice ale culturii românești ne apar cu atât mai luminoase.

(*Observator* – München, VI, 1993)

Capitolul IX

Alexandru Alexianu

ACEST EV MEDIU ROMÂNESC (Recenzie)

Tipărite cu două decenii în urmă, la Editura Meridiane, în colecția „Arte și civilizații”, volumele lui Al. Alexianu, *Mode și veșminte din trecut* [1971] și *Acest Ev Mediu românesc* [1973], au găsit o audiență deosebită, mai cu seamă în scrierile de popularizare, datorită și felului pitoresc, colorat, în care autorul și-a conceput expunerile. Totodată, mulți intelectuali le-au citit și au reprodus o serie de considerații pe care le-au găsit în aceste cărți. Nu o dată mi s-a vorbit de afirmațiile lui Al. Alexianu în legătură cu mentalitatea, instituțiile, trăsăturile evului mediu românesc, interpretate cu inocență entuziastă dar foarte străină de realitățile — și așa destul de puțin cunoscute — ale trecutului nostru.

Frecvente și nepotrivite analogii cu evenimente sau monumente din Apus, comparații gratuite pe scara timpului, datări fanteziste, atribuirii lipsite de temei, lipsă de proprietate a termenilor se întâlnesc la tot pasul.

S-ar putea afirma că astfel de lucrări fără valoare științifică dispar de la sine și nu trebuiesc măcar amintite, ca atâtea scrieri căzute pe fundul fără viitor al oceanului de tipărituri. Am remarcat însă, recitind comentariile pe care le-am făcut în acea vreme, în 1974, și pe care nu le-am publicat, că ele relevă propria-mi concepție despre evul mediu românesc, prefigurând lucrările mele de mai târziu în legătură cu mentalitatea, tendințele, influențele și modelele din această epocă.

De fapt, o serie de inexactități din cărțile lui Al. Alexianu, cum ar fi preluarea necritică a personajului denumit „Negru Vodă” — ca să dau un singur exemplu —, continuă să se strecoare în scrieri mai recente. Este, desigur, oportun ca vestigii de mare importanță pentru cultura românească, cum ar fi tablourile votive ale primilor voievozi, îndelung comentate de către Al. Alexianu, să capete interpretările care li se cuvin. Motiv pentru care am considerat necesar ca, împreună cu comentariile despre aceste tablouri votive, să mărturisesc cititorilor și punctele noastre de vedere pe marginea unor aprecieri nepotrivite.

*

În cartea *Acest Ev Mediu Românesc*, al cărei titlu atrage atenția printr-un demonstrativ care se vrea apodictic, Al. Alexianu readuce în actualitate, după numai doi ani, o serie de teze și ipoteze din care s-a nutrit și lucrarea sa *Mode și veșminte din trecut* — la care autorul însuși ne invită, repetând o serie de „considerații și judecăți de valoare” — evul mediu nu apărea nicicum, el fiind considerat sfârșit înainte de începutul unui imaginar „trecento” românesc, în care țările române s-ar fi aflat de la „descălecarea” lor (motiv pentru care prima parte era intitulată fără ezitare „Zorile Renașterii. Un trecento românesc”). În volumul apărut recent, Al. Alexianu face concesii periodizării îndeobște admise de istoriografia românească, intitulând *Acest ev mediu românesc* nu numai prima dintre cele cinci părți ale cărții sale, dar și

PAVEL CHIHAI A

Întreaga lucrare, ca o pavăză împotriva unor eventuale obiecții, dar în următoarele patru părți se desprinde, incomodat de limitele acestui ev mediu, întorcându-și privirile către fascinantă sa Renaștere. Judecând după intervalul pe care autorul îl acordă de data aceasta evului mediu, acesta s-ar fi menținut în țările române până către sfârșitul secolului al XV-lea. În ceea ce privește Renașterea (pe nedrept vitregită de istoriografia noastră), căreia Al. Alexianu îi formulează un al doilea certificat de existență, ea este circumscrisă numai la secolul al XVI-lea, în partea a doua a cărții, intitulată „*Renaștere în Principate*” (deși, la drept vorbind, noțiunea de Principat s-a născut de-abia în 1859).

Această nouă periodizare, oglindită sumar, nu corespunde însă convingerilor intime ale autorului, care ține să ne prevină încă din capitolul introductiv, cu titlul „*Acest ev mediu românesc*” (acoperind întreaga carte), că „Renașterea a viețuit la noi încă de la descălecare”. Concedând formal că a existat un ev mediu românesc, domnia sa rămâne totuși de părerea că „principatul ultramontan... [a] primit fără încetare efluvii primenitoare și suflul contagios al noilor impulsuri...”

Care sunt argumentele autorului, pentru a ne dovedi existența în țările române a Renașterii?

1) „Românii” au cunoscut valorile Renașterii pe când „luptaseră la Neapole și Veneția sub flamurile regelui Ludovic al Ungariei”.

2) Ioan Corvin de Hunedoara „învățase franceze la Milano” (pentru autor frânc = italian, nu occidental).

3) Câțiva florentini și venețieni se stabiliseră „pentru comerț” în vecinătatea țărilor noastre.

4) Genovezi ca Petru de Gravaigo sau Hector Mansano țineau la Suceava depozite însemnate de pălării lucrate din păr de cămilă.

În secolul al XV-lea, Renașterea ar fi invadat literalmente țările române, cum s-ar deduce din următoarele:

1) Alianțele polone ale lui Alexandru cel Bun și „legăturile cu oamenii din peninsula”.

2) Relațiile lui Ștefan cel Mare cu „cetatea lagunelor” (adică Veneția) „vor fi cunoscut o adevărată maree artistică italiană”.

Această „maree” este evidentă, deși ea nu poate fi descrisă, nu putem afla dovezi, dar nu se poate ca ea să nu fi existat, autorul ne-o mărturisește atât de convingător, încât trebuie să-l credem: „Ea [adică Renașterea] se insinuase mai întâi prin cetățile genoveze... și prin atâtea schimburi cu florentinii [?] și mai apoi cu venețienii. De pe urma vechilor înrâuriri se mai deslușesc astăzi doar șterse urme. Dar chiar și aceste sărmene vestigii din filonul renescentist al trecutului probează pătrunderea ce va fi avut loc [acest viitor II atât de scump diletanților în istoriografie și vânătorilor de «descoperiri senzaționale» care nu angajează la nimic și permite desfășurarea oricărei ipoteze] cândva [?] pe aceste meleaguri” (pag. 75).

Desigur, această „Renaștere”, redusă la câteva elemente de suprafață, îndepărtată de trăsăturile ei definitorii, vădește doar că autorul ignoră în întregime caracterul propriu al artei vechi românești. În intenția lui Al. Alexianu, partea a treia a cărții, intitulată *Vremea lui Mihai Viteazu* vrea să pună în lumină o epocă de înflorire culturală și contururi originale. Iată însă care sunt subiectele: „Din peregrinările unui fals portret de domniță din veacul al XVI-lea”; „Necunoscuta de la curtea împărătească din Praga”; „Divagații pe marginea unui portret de voievod necunoscut”.

Partea a patra a cărții nu mai are enunțate, în titlu, trăsăturile epocii respective. Autorul consideră că secolul al XVII-lea poate fi caracterizat lapidar printr-o înșiruire de categorii sociale în fruntea căreia domnia sa așază (dintr-o preferință subiectivă

Căutări în orizontul timpului

explicabilă) pe „cronicari“. Așadar, partea a patra se va intitula „Cronicari, voievozi, ctitori, ostași“ (uitându-se că mai toți voievozii și unii cronicari au fost și ctitori, și că, termenul „ostaș“ nu spune nimic pentru evul mediu românesc).

Dar dacă în partea a patra asocierea mai multor categorii sociale a avut în vedere diferite îndeletniciri (cu excepția celei a ctitorilor, care apar în mod neașteptat între voievozi și ostași), în partea a cincea găsim laolaltă, „Zugravi și târguri din veacul trecut“, aceasta pentru a putea însuma capitole atât de deosebite cum sunt „Târguri românești de odinioară și reflexul lor [?] în arta plastică a timpului“ și „În legătură cu portretele Dudeștilor“.

În afară de problemele legate de structurarea întregii cărți, la fel de deconcertantă ca și subtitlul „Însemnări de iconografie și artă veche pământească“ (iconografia – ca și perspectiva, compoziția etc. – fiind subordonată noțiunii mai generale de artă, iar „pământească“ un termen prea vag pentru o lucrare cu pretenții științifice) ar fi mai multe de spus – prea multe – în legătură cu metoda de cercetare, corectitudinea raționamentelor, despre scrupulele și probitatea științifică ale autorului.

Foarte adesea, domnia sa pornește de la câteva știri în legătură cu un personaj, de la un simplu nume sau o imagine, pe care le asociază cu alte știri, alt nume sau altă imagine, pe criteriul unei similitudini pur formale. (De pildă, Nicolo Lavaditti va fi identificat cu Lividi Nicolski – deși ultimul este descris în document cu alte trăsături morale decât primul ; Nicolae din Creta va căpăta datele biografice ale lui „Nicola, un zugrăv român“ din Cluj etc.).

Odată stabilite aceste asociații – mai totdeauna însumând elemente care nu au nimic comun unele cu altele –, autorul înalță cu febrilitate tot felul de edificii fanteziste, la fel de neverosimile ca și temeiul de plecare. Astfel se improvizează la repezeală false biografii, evenimente inexistente, conjuncturi de operetă. Autorul nu se simte obligat să se îndoiască câtuși de puțin de afirmațiile sale, mai totdeauna apodictice, nu încearcă alte drumuri decât acelea pe care le consideră, de la bun început, ca ducând către adevăr.

Tonul superior și sentențios, stilul înflorat cu care își destăinuie investigațiile și concluziile sale entuziaste, pot deruta pe cititorul neavizat, căruia i se adresează cu precădere Al. Alexianu și care ia cunoștință de problemele minore din istoriografia noastră, cele cu iz de mister, de scandal, de intrigă picantă.

Dacă parcurgem sumarul acestei cărți, care pretinde să pună în lumină esența evului mediu românesc – înghesuit însă doar în prima parte, cum am arătat – constatăm că el conține o serie de superstiții fără temei istoric, de locuri comune ale istoriografiei, de subiecte de senzație din care nu lipsesc nici „Aprodul Purice“, nici „Fețele lui Dracula“, nici „Necunoscuta de la curtea împărătească din Praga“ și care vădesc fervoarea pentru popularitate a acestui autor.

„Cititorul acestor pagini“, mărturisește însuși Al. Alexianu, „ar putea rămâne pe alocuri nedumerit. Trec prin fața lui mari voievozi bastarzi intrați în legendă [?], strașnice doamne și jupânițe adânc împietrite [?], pretendenți pribegi, tiranici [?] superbi, condotieri pământenii [?], domnișori... Se amintesc... întâmplări istorice de mult petrecute, de-o manieră [?] ce n-ar avea nimic comun cu un pretins colocviu despre artă“ [?] (pag. 8).

La aceste considerații generale asupra structurii cărții, conținutului ei și metodei de cercetare, nu se poate să nu adăugăm frecventele și supărătoarele anacronisme, interpretările forțate, uneori premeditate fanteziste (autorul cunoscând și versiuni mai apropiate de adevăr în soluționarea aceleiași probleme), dezacordul între text și aparatul de referință.

Am lăsat la sfârșit exprimarea sintactică și lexicală în care prolixitatea, lipsa de

PAVEL CHIHAI A

proprietate a termenilor, beția de cuvinte sunt numai câteva din defectele acestei cărți care stârnește stupefacție unui cititor de limbă română și indignarea unuia de specialitate.

*

Pag. 7: „Altele (s-a vorbit anterior de considerații) ar putea fi socotite, pe bună dreptate, ca fiind doar simple observări în marginea unor lecturi întâmplătoare“.

Considerațiile ar putea fi simple observări...

Pag. 7: „...lumea istoriei... meșterilor care ne-au împodobit nu numai bisericile sau casele, dar și traiul cel de toate zilele“ [?].

Pag. 7: „... lămurind o legendă medievală, din vremea cavalerismului românesc...“ [?]

Pag. 7: (sec. XVI) „Ne aflăm în plină Renaștere europeană, cu semnele ei pe scuturi [?] și fiecare gest și fiecare faptă românească memorabilă [?] poartă acum pecetea acestui climat spiritual deosebit, încadrându-se, cu voia sau fără voia cuiva [săgeată la contestatarul „Renașterii“], într-un ansamblu mai larg de cultură [care?] depășind fruntariile Principatelor“.

Pag. 10: Definirea evului mediu românesc, după Al. Alexianu: „Numai atunci am fi putut reconstitui... acest ev mediu românesc, atât de inegal și controversat în manifestările lui [?], contradictoriu și deconcertant, [?] ev al cruzimilor și al harului [?], când mistic și când atroce, sălbatec și cuvios în același timp, cu oamenii lui aprigi [?] poporeni [?] sau jupani ori voievozi [dar țărani, robii, târgoveții etc.?], deopotrivă separați de crunte [?] legi feudale dar înfrățiți prin mentalitatea lor ciudată [de ce ciudată? Doar privită din prezent] și prin interesele lor comune [care?] ca în sânul unei mari ginți primitive [?] agrare...“

Pag. 12: Pentru a demonstra consonanța obiceiurilor moldovenești și occidentale, Al. Alexianu compară înălțarea bisericilor de la Tazlău și Neamț de către Ștefan cel Mare, după lupta de la Codrii Cosminului, cu zidirea capelei Santa Maria de către Francesco de Gonzaga, biruitor la Fornovo împotriva lui Carol al VIII-lea. Dar astfel de biserici votive, înălțate în urma unor victorii, sunt frecvente în toată Europa încă din vremea cruciadelor.

Pag. 12: Al. Alexianu compară raporturile lui Ștefan cel Mare și Daniil Sihastrul, despre care ne vorbește o legendă târzie, cu cele (documentate) despre regii Franței și Dionisie Cartusianul.

Pag. 13: Faptul că supușii își plângeau regii în Franța, iar moldovenii pe Ștefan „cel Bun“, este – după Al. Alexianu – o altă dovadă că „Principatele se încadrau într-un ansamblu mai larg de cultură“.

Pag. 14: Al. Alexianu își permite să polemizeze de sus cu André Grabar, referitor la autorul scenei „Descoperirea Sfintei Cruci“ de la biserica Pătrăuți, pe care o socotește, în mod absurd, „drept una dintre cele mai realiste interpretări moldovenești din Quattrocento“, adică reprezentând „ostași“ moldoveni din 1474.

„Să fi fost oare Gheorghe din Tricala cel îngropat în Moldova patruzeci și trei de ani mai târziu, autorul acestei cavalcade, cum presupunea, fără prea mult temei, André Grabar? Ori alt zugrav de școală cretană? N-am crede“.

Și aduce, lapidar, argumentele proprii:

„Atitudinea războinică a personajelor și felul de tratare [?] a acestei teorii de sfinți călări se trădează a fi de inspirație nemijlocit [?] apuseană“.

Iată o analiză care șterge tot ce s-a spus despre această frescă! Analogia pe care Al. Alexianu o stabilește cu „frumusețea frescelor contemporane de la Arezzo, ale lui

Căutări în orizontul timpului

Piero della Francesca“ nu este concludentă, subiectele celor două fresce fiind diferite. (Vezi Arnold Wilhelm von Bode, *Die Kunst der Frührenaissance in Italien*, Berlin, 1926, pag. 302).

Pag. 15: Masolino de Panicale (1383-1440), care îl însoțește pe Pipo Spano în Ungaria și Banat între 1424-1426, este bănuie a fi pătruns „poate și în Ardeal... [Apoi, de a fi pictat în tempera pe lemn „Viața Sfântului Ioan de la Succava“. Dovada?] Analogia ar putea fi confirmată, poate, numai de faptul că și în costumația italiană și în coafa bărbătească, atât de caracteristice, ale genovezului pârâș din icoana moldovenească, există elemente asemănătoare de croială și stil, care le apropie de îmbrăcăminte și pălăria sfântului personaj din fresca reprezentând viața Sf. Petru, pictată de Masolino la biserica del Carmine“.

Așadar, simpla similitudine vestimentară duce la atribuirea picturii raclei Sfântului Ioan unui meșter care n-a trecut în viața lui prin Moldova! Autorul mărturisește sincer că aceste asemănări – care, în realitate, pot fi extinse pe o arie europeană foarte largă și care rămân neconcludente – i-au permis să își dezvolte teoria scumpă a unei Renașteri de tip italian în țările române.

Pag. 15: „Și tocmai pe această contemporaneitate mizăm (?) aici în înțelegerea fenomenului artistic românesc, condamnat altfel să rămână pentru noi un miracol izolat și stingher (?) inexplicabil doar (?) prin simpla înrâurire a unei arte bizantine din vremea Paleologilor“.

Prin urmare, autorul contestă evidența artei neobizantine din țările române, întemeiat pe următoarele dovezi ale prezenței Renașterii (dar de ce această primă parte se intitulează „Acest ev mediu românesc“?):

1) Ștefan cel Mare înalță după victorie biserici, drept mulțumire. (Dar acest obicei nu aparține numai Renașterii.)

2) Ștefan cel Mare întâlnește pe Daniil Sihastrul.

3) La Pătrăuți se reprezintă un subiect pe care autorul îl consideră identic cu cel zugrăvit de Piero della Francesca, dar care, în realitate, este altul. În biserica moldovenească este vorba de apariția crucii pe cer, iar în cea italiană de găsirea crucii pe care a fost răstignit Iisus.

4) Masolino da Panicale, pictor italian (bănuie a fi zugrăvit racla lui Ioan cel Nou din Suceava!) îl însoțește pe Pippo Spano în Banat.

5) Meșterul Manole (proiectat în secolul al XIII-lea) zidește și zugrăvește (dar nicăieri Meșterul Manole nu trece drept zugrav) ca și Giotto.

6) Așa cum Giotto zugrăvește viața Sfântului Francisc, zugravul de la biserica Sf. Nicolae Domnesc pictează viața Sfintei Filofteia (dar această din urmă pictură aparține în mod sigur secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea).

Iată așadar pe ce exemplificări sărace (și contestabile) postulează Al. Alexianu prezența Renașterii în țările române.

Pag. 15: Autorul consideră că „meșterul Manole“, personaj legendar, legat, după cum se știe, de biserica lui Neagoe din Argeș, târnosită în 1518, „ar fi putut fi și italian, trăind prin 1300-1330, în aceeași vreme în care un alt mare artist, florentin, pictor de formație bizantină, ca Giotto, lucra și el (1331-1334) ca zidar-arhitect al Domului, făcând și planurile pentru construcția campanilei și fiind totodată zugravul frescelor bisericii superioare de la Assisi. [Concluzia se impune de la sine:] Așa va fi fost poate și arhitectul-zugrav necunoscut de la Biserica Domnească, biserică hărăzită Sf. Nicolae abia după 1352“.

Dar biserica Sfântul Nicolae Domnesc a fost zidită către anul 1351/1352 de voievodul Basarab, târnosită de către fiul său, Nicolae Alexandru, între 1351/52 și 1364, și zugrăvită – evident, de o altă echipă de meșteri – de-abia în 1639.

PAVEL CHIHAI A

Pag. 16: Nu „Radu Negru” [de ce „Negru”?], ci Mircea cel Bătrân aduce moaștele Sfintei Filofteia de la Târnovo, după căderea țaratului (1396).

Pag. 16: Scenele zugrăvite pe cei doi stâlpi estici ai naosului bisericii Sfântul Nicolae Domnesc (între care se află „patul” cu moaștele sfintei) aparțin zugravului Ilie din Teiuș, după cum a arătat T. Voinescu. Un strat anterior a fost zugrăvit de pictorul Radu la mijlocul veacului al XVIII-lea. Nimic nu justifică presupunerea autorului că aceste scene aparțin primei faze de pictură (din 1369).

Pag. 17: „Tablourile” (de ce nu icoane?) din Muzeul Patriarhiei care reprezintă „Viața patriarhului Nifon” nu au fost zugrăvite la începutul secolului al XVI-lea, ci al secolului al XVII-lea.

Pag. 20: Manea pietrarul, care lucrează la „Mănăstirea Bistrița la 1502” și care iscălește „cu duct slavon de epocă”, aparține în realitate secolului al XVII-lea (restaurarea din 1696, vezi studiul nostru „O emblemă cantacuzină la Muzeul Național de Antichități”, în *Revista Muzeelor*, V, (1968), nr. 4, pag. 357-359)

Pag. 21: Cetatea Poenari, atribuită tot lui Manea de la 1502, aparține în realitate lui Vlad Țepeș (cea de a doua fază).

Pag. 24 În legătură cu înălțarea bisericii Sfântul Nicolae Domnesc: „... un important edificiu ortodox... interesând toată lumea creștină din acest sud-est european amenințat de necredincioși”. Dar la 1351/52 nu se pune în Țara Românească problema invaziei turcești.

Pag. 25: Nu avem nici un indiciu că biserica anterioară Sfântului Nicolae Domnesc s-a ruinat din cauza unui „loc mlăștinos” (care poate fi însă constant la biserica lui Neagoe).

Pag. 26: Moneda găsită de V. Drăghiceanu la săpăturile din biserica Sfântul Nicolae Domnesc din Argeș nu a fost a lui „Ladislav Comnenul”, ci Cumanul.

Pag. 26: „Ce probează toate aceste urme dacă nu existența... unor curți Basarabe mult anterioare celor domnești, putând fi datate către vremea lui Seneslav (1247)?”

Nu puteau fi „Basarabe”, fiind anterioare lui Basarab I (c. 1315-1351/52), pe ai cărui succesori unii istoriografi îi numesc Basarabi.

Pag. 26-27: Metodă: autorul deduce prăbușirea bisericii anterioare Sfântului Nicolae Domnesc, considerând legenda Meșterului Manole (legată, de altfel, de tradiție, de mănăstirea lui Neagoe), în felul următor:

„Dacă ar fi să dăm crezare eposului local (și, în lipsa oricăror alte dovezi peremptorii [?], credem că s-ar cuveni să ne însușim [de ce?] datele acestui unic «document» [o legendă constituie un document?] contemporan [de unde știm?] existent, mustind de practici și superstiții medievale [?] care, ele singure, ar fi suficiente pentru a-i certifica autenticitatea și vechimea [deci «practicile și superstițiile» pot certifica «autenticitatea», realitatea știrilor dintr-o legendă] dincolo de orice transfigurări [?] sau alterări posibile)...”

Pag. 27: Cei trei voievozi la care se referă legenda:

„Treii ziduri rele

De trei domni zidite

Și neisprăvite”

sunt de îndată identificați cu Seneslav și Tugomir, care l-au precedat pe Basarab I (de fapt nu știm dacă între Seneslav și Basarab nu au existat un număr de cneji și dacă cei doi au făcut parte din aceeași familie)

Pag. 27: În legătură cu dărâmarea bisericii anterioare celei cu hramul Sfântului Nicolae Domnesc: „Pricină va fi fost, desigur, așa cum arătam, nu fatalitatea sau blestemul, ci pământul, impropriu a susține o asemenea clădire masivă”.

1) Nu știm dacă motivul ruinării monumentului a fost constituția solului.

Căutări în orizontul timpului

2) Biserica anterioară celei actuale, nu a fost „masivă”, după cum au arătat săpăturile lui N. Constantinescu.

Pag. 27: După eşafodajul de presupuneri, prezentate drept realităţi, autorul are aerul de a se înarma cu un spirit critic foarte lucid, mărturisind:

„Şi vom încerca oricând să demitizăm aceste exemplare [?] folclorice, curăţindu-le de seculara zgură mistică [?] şi de poezia aşternută peste reportajul [?] propriu-zis, stratificări care deformează faptul nud [?] pentru a descifra în versurile lor, limpezite, doar întâmplările adevărate ce le-au dat naştere...”

Pag. 28: La pag. 22-23, Al. Alexianu identifică pe Radu I cu „Radu Negru”, dar la pag. 28 afirmă că „Negru” este „Io-Ivanco [?] Basarab I cel Bătrân, feciorul lui Tihomir”.

Pag. 28: Despre presupusa ruinare a bisericii anterioare Sfântului Nicolae Domnesc: „Un rapsod pământean, vreun bătrân aed [?] de la Argeş, sau vreun glusar sârb, care cunoştea pe de rost trista istorie a năruirii fostului paraclis, ridicat în trecute timpuri de niscăi meşteri români din Poienari...”

1) Din epoca respectivă (prima jumătate a secolului al XIV-lea) ştim câte ceva despre relaţiile cu bulgarii, nimic despre cele cu sârbii.

2) Cetatea Poienari este zidită mai târziu de secolul al XII-lea (construită în secolul al XIV-lea, rezidită în al treilea sfert al celui de al XV-lea).

Pag. 28-31: Este ridicolă încercarea de a prezenta scena „Pilda celui care a zidit un turn” drept ilustrarea activităţii meşterului Manole.

Absolut nimic, decât ipoteze ilogice, care nu pornesc măcar de la realităţi: nu ştim că biserica s-a prăbuşit, legenda meşterului Manole aparţine secolului al XVI-lea, personajele bizantine înfăţişează cunoscutul text biblic.

Pag. 37-38: Meşterul zugrăvit la biserica Striei-Hunedoara, cu inscripţia citită de V. Drăguţ (... rozie) care propune ipoteza numelui (Amb)rozie, este contestat de Al. Alexianu. Citând o scrisoare din 1345 a papei Clement al XV-lea, adresată regelui Ungariei, autorul arată că în ea „se invocă, printre alte nume de voievozi şi cneji valahi, şi numele lui (Amb)rozie voyvod de Zapuş” şi ajunge la concluzia că portretul de la Strei reprezintă nu pe meşter, ci pe acest voievod: „Ne gândim că, poate atunci va fi îmbrăcat haina de cruciat voievodul român Amb(rozie) şi, în amintirea sângeroaselor lupte, va fi pozat zugravului de la Strei îndată după întoarcerea sa acasă”.

Autorul citează (dar nu acolo unde s-ar fi convenit) Hurmuzaki, *Documente*, I, Bucureşti, 1887, pag. 680-697.

Numai că în scrisoarea respectivă este vorba de „Aprozia de Zapuş”, nu de „(Amb)rozie”, aşa cum ni-l prezintă imaginaţia fierbinte a autorului.

Pag. 40: Imaginea lui „Radu Negru vodă” care apare pe stâlpul vestit din naosul bisericii Sfântului Nicolae Domnesc nu aparţine secolului al XIV-lea, cum susţine autorul, ci secolului al XVIII-lea.

Pag. 45: Nu Radu I a adus osemintele Sfintei Filofteia în biserica Sfântul Nicolae Domnesc la 1396, ci Mircea cel Bătrân, care domnea la această dată.

Pag. 45: De unde ştie autorul că la 1393 biserica Sfântul Nicolae Domnesc capătă şi hramul Sfintei Filofteia? Nimic nu îndreptăţeşte această presupunere.

Pag. 46: Nu voievodul Nicolae Alexandru „începe zugrăvirea bisericii Sfântul Nicolae Domnesc”, ci fiul său, Vladislav I, la 1369. (Vezi cap. „Contribuţii la identificarea portretelor din biserica Sf. Nicolae Domnesc şi biserica lui Neagoe din Curtea de Argeş” în *Artă medievală*, vol. I.)

Pag. 46: „Vlaicu Vodă împreună cu doamna sa Ana, apărând în fresca – din ferestre nestricată – [din biserica Sfântul Nicolae Domnesc]”. Imaginile lui Vladislav I

PAVEL CHIHAI A

și ale doamnei Ana au fost preluate de zugravii lui Pătrașcu cel Bun pentru biserica lui Neagoe. Tabloul votiv al acestora, din biserica Sf. Nicolae Domnesc, a fost distrusă, probabil cu prilejul „răzmeriții” din 1788. Zugravul Pantelimon preia, la 1827, imaginile aceluiași voievod și ale domniței sale din biserica lui Neagoe și le zugrăvește, după interpretarea sa, pe un nou strat de frescă în biserica Sf. Nicolae Domnesc.

Pag. 47: „Că, în sfârșit, în mintea ci [Anei, fiica lui Nicolae Alexandru?] trebuie să fi încolțit și inițiativa pioasă a strămutării moaștelor [Sfintei Filofteia] de la Târnovo la Argeș”.

Moaștele au fost adăpostite în Țara Românească deoarece Bulgaria era căzută sub turci.

Pag. 47: Starețul Nicodim de la Tismana nu a fost fratele cneazului sârb Lazăr, nici un document nu ne vorbește despre această înrudire.

Pag. 54: „Aprodul Purice”, care apare într-un document alături de un Movilă, este înrudit, de autor, cu familia Movileștilor. Această asociere este demonstrată în felul următor:

«Închipuit» credem noi, putea fi doar jocul de cuvinte bazat pe antinomia Purice-Movilă, în acest «calambur» atribuit voievodului rezidând (?) și poanta și farmecul legendei. Un calambur născut din alăturarea acestor nume de familie, apropiere și fuziune ce se vor fi petrecut și în realitate prin înrudirea lor, cum vom vedea mai departe”.

Pag. 58: „...costumul metalic în care ne apare Ioan Corvin de Hunedoara în xilografura contemporană din cartea lui Johannes de Thurocz...”

Nu putea fi contemporană, deoarece Ioan Corvin trăiește până la 1456, iar prima ediție (Ratdolt) a cronicii lui Thuróczi datează din 1488.

Pag. 59: O mărturie a lui Matei Strykowski despre chipul lui Ștefan cel Mare din 1575 este considerată verosimilă, deoarece ea apare „mai apropiată de epoca lui Ștefan decât aceea a lui Ureche sau Neculce, deci mai demnă de încrederea noastră”. Voievodul murind în 1504.

Pag. 61: „O pafta spânzura... de un lanț masiv de aur...” (cel mult un medalion).

Pag. 61: Falsul lui Vasile Popovici primește certificat de autenticitate de la Al. Alexianu. Acesta presupune că tabloul lui Ștefan cel Mare văzut de M. Strykowski la curtea lui Alexandru II Mircea a ajuns la Mănăstirea Putna, de unde a fost copiat de Vasile Popovici. Toate dovezile de fals nu îl conving. (Vezi Remus Niculescu, *Gh. Asachi...*, în *Studii și cercetări de bibliologie*, I, 1955).

Pag. 62: Cronică slavă despre Vlad Țepeș „atribuită cu destul temei unui român ortodox, ardelean de origine, rămas anonim, trăind în chiar vremea voievodului în cetatea Buda.” Dar I. S. Lurie (pe care autorul îl citează) atribuie lucrarea unui „autor rus, pentru publicul rusesc”.

Pag. 62: „Mihnea cel Rău... era însurat cu o nobilă hărăzită lui de însuși Matei Corvinul.” Inexact. Prima soție a fost Smaranda, cea de-a doua – Voica (C.C. Giurescu, *Istoria românilor*, II, partea întâi, București, 1937, pag. 142).

Pag. 64: Relativ la epoca Vlad Țepeș: „Să nu uităm... că trăim un amurg de Ev Mediu al tenebrelor”... Amurgul evului mediu românesc poate fi socotit secolul al XVIII-lea. Autorul aplică în mod greșit – o dată mai mult – periodizarea occidentală la realitățile românești.

Pag. 66: „Dracula poartă veșmântul comod și simplu de toate zilele, straietele modeste, lipsite de strălucire, pe care le obișnuia prin casă [?]”. Autorul presupune că Vlad Țepeș a purtat în realitate veșminte mai somptuoase numai pentru că „suntem de fapt cu un picior în Renaștere [?] și... moda și eleganța apusului, acel lux fără limită, cu care se împăunau [?] superbi tirani [?] ai Italiei în picturile lui Gozzoli, era acum straiul râvnit...”

Căutări în orizontul timpului

[Cine? Moda, eleganța sau luxul... „era straiul râvnit“?]

Pag. 66: „Doar bogata bordură de perle a căciuliței roșii și surguciul în stea [surguciul = panașul nu poate fi „în stea“]... trădează în persoana lui [?] pe un Basarab în exil, un voievod detronat (cu figura teribilă de tigru zăvorât în cușcă) [?] rămas totuși mare stăpânitor și domn...”

Pag. 67: Relativ la realismul portretului lui Vlad Țepeș aflat în castelul din Ambras, Tirol: „și apoi fața se poate colora ușor la mânie după cum poate și păli, când sufletul cade pradă altor sentimente... Or, gura lui este aici, în pictură, într-adevăr roșie ca sângele.” (?)

Pag. 67: Autorul propune o întâlnire posibilă între miniaturistul raguzan Felix Petaneic (1445-1517) și Nicolae Olahus (1493-1568), apoi la această ipoteză - neverosimilă - adaugă alta. „Și posibilul contact chiar și de o clipă dintre acești doi, l-am pune bucuros în legătură imaginară cu un alt portret al lui Țepeș, vreo copie făcută la comanda lui Nicolae...”

Pag. 75: „... epoca lui Ștefan cel Mare, cu relațiile domnului în cetatea lagunelor [Veneția] vor fi cunoscut [?] o adevărată maree artistică [?] italiană”.

Autorul nu ne spune care au fost relațiile lui Ștefan cel Mare cu Veneția și nici în ce a constatat „mareea artistică”.

Pag. 75: Relativ la racla de argint al Sfântului Ioan cel Nou: „Nu întâlnim aici doar costumul orașelor Italiei, care îmbracă pe moldoveanul jucând rolul genovezului”.

Ce îl îndreptățește pe autor să considere (consecvența punctului său de vedere greșit, pe care îl putem constata și în volumul *Mode și veșminte din trecut*) că moldovenii s-au travestit în genovezi?

Pag. 76: „Din șiragul zugravilor domniei, care vor fi lucrat pentru cucernicul voievod Alexandru [cel Bun] se mai păstrează azi doar câteva nume, pe care le aruncă la mal [?] rarele documente ale timpului...”

Pag. 76-77: Portretul ecvestru al lui Pan Teodor Vitolt din biserica de la Lujeni, pe care autorul îl bănuiește - fără temei - a fi fost „mercenar” și rudă cu doamna Ringalla, este comparat cu o serie de portrete din Italia, numai pe simplul motiv că și aici personajele apăreau călare. Apoi punându-și întrebarea: „Se pot, oare, trece cu vederea aceste similitudini când e vorba să investigăm urmele Renașterii italiene în Principatele [?] noastre?”, își răspunde fără ezitare: „Desigur că nu!”

Pag. 78: Iată cum înțelege autorul să demonstreze pătrunderea curentului de cultură care s-a numit Renaștere, în țara noastră: „Astfel stând lucrurile, este greu de admis că numeroșii italieni, cunoscuți și necunoscuți [?], stabiliți în cetățile moldovene, genovezi, florentini, venețieni, provenind din Kaffa și de aiurea [?], pripășiți mai târziu, unii dintre ei, chiar la curtea lui Ștefan cel Mare sau soli ai Veneției, ca Paul Omnebono, care încă din 1474 trecea prin țară, să nu fi adus cu dânsii, pe lângă toate acele mărfuri [chiar solii Veneției?], și cultura Italiei o dată cu moda și îmbrăcămintea lor.”

„Moda și îmbrăcămintea” nu înseamnă cultură.

Pag. 78-79: „De altfel, însuși faptul de a fi avut și noi o fastuoasă viață de curte feudală... O viață cu totul asemănătoare celei apusene... O viață cu protocoale și condici de ceremonial, [?] așa cum emană din povestirile slave despre Dracula...”

Nu este vorba despre „protocoale și condici” de ceremoniale în „Viața lui Vlad Țepeș” (Vezi capitolul 11 din *Viața lui Vlad Țepeș*, de Ion Bogdan, rev. P.P. Panaitescu, în *Cronicile slavo-române*, pag. 211).

Pag. 79: Autorul asociază arbitrar știri din secolul al XV-lea despre jocurile de turnir de la Buda cu cavalerii din Țara Românească - cu: „jocuri și întreceri feudale

PAVEL CHIHAI A

în cetatea Sibiului, acestea continuând și după moartea lui Mihai Viteazu la curtea din Târgoviște a lui Radu Șerban...”

Inexact, este vorba, probabil, despre lupta dintre Preda Buzescu și „un nepot al hanului”, dar la războiul de la gura Teleajenului, când „la acel război, au pierit un nepot al hanului, când s-au lovit față cu Preda Buzescu” (*Letopisetul cantacuzinesc*, Ed. C. Grecescu – Dan Simionescu, pag. 86).

Pag. 79: „O viață cu mândri tirani și tiranicizi (?) cu vendete și asasinate princiare în pragul sau în altarul bisericilor, după moda Italiei, adusă poate la noi prin sârbi de seama lui Iacșici”.

Asasinarea lui Radu de la Afumați la care face aluzie autorul nu are legătură cu sârbii. Oricum, asasinarea lui Mihnea cel Rău și Radu de la Afumați nu au nici o legătură cu „asasinatele princiare” din Italia.

Pag. 79: Ușile de lemn de la biserica mănăstirii Snagov nu au nimic comun cu reliefurile lui Donatello de la biserica San Lorenzo din Florența, decât că ambele sunt sculptate.

Pag. 80: „Pippo Spano... care luptase alături de români sub Mircea cel Mare... învățând românește”.

Nici o știre nu ne vorbește despre aceste două aserțiuni gratuite.

Pag. 80: Portretul lui Ștefan cel Mare de pe *Tetraevanghelul de la Humor* „e un portret veridic, de o mare finețe și de o perfectă naturalețe, fără nimic din hieratismul rece recomandat de erminiile bizantine”.

1) De unde știe autorul că acest portret este de „o perfectă naturalețe”? Există detalii atât de tipice ale figurii?

2) Care erminii bizantine?

3) Nici o erminie nu recomandă un „hieratism rece”. Este impresia autorului, care nu înțelege fondul și semnificația picturii bizantine și ignoră diversele aspecte ale evoluției ei.

Pag. 83: Despre Toma Cehan Turbulea, pictor sucevean la curtea regelui Poloniei, se urzește o întreagă reconstituire biografică – procedeu îndrăgit de autor – fără nici un temei documentar: „Apoi, poate (?), la Cracovia, îl surprinde bătrânețea, după o lungă viață de băjenie... Și moartea îl va afla, curând după aceea [dar dacă bătrânețea i-a fost mai lungă?] în Ardeal. La Alba Iulia... sau la Inuri, pe pământurile cu vii dăruite de rege... Dacă nu cumva (?) se va fi întors să se îngroape în țărâna patriei...” etc.

Pag. 83: Autorul presupune că două personalități s-ar fi putut întâlni, dar „interferența aceasta n-a avut loc”: „Un român și un italian, două personalități puternice, doi oameni din Renaștere, două figuri din Cinquecento... care s-ar fi putut întâlni în Moldova sau în Țara Leșească dacă drumurile lor s-ar fi încrucișat vreodată... Dar interferența aceasta n-a avut loc...”

Pag. 84: „Aceasta a fost tragedia trecutului nostru de artă!” (?)

Pag. 85: „De ce Radu de la Afumați a trebuit să fie smuls de pe tencuiala zidurilor de la Argeș [cel mult imaginea lui], de lângă legiuita lui doamnă, Ruxandra, după ce fusese asasinat în plină biserică” etc.

Această „smulgere” o comit meșterii lui Lecomte de Noüy la 1874-1880. G. Tattarescu desenează la 1850 întregul tablou votiv cu Radu de la Afumați și „legiuita lui doamnă”.

Pag. 89: „Să revenim însă la secolul XVI, amintind, către finele lui, de voievodul muntean cu moravuri apusene (?) Petru Cercel, care intrat în țară, cu o numeroasă suită de italieni, este surprins (?) în 1582 pozând unui neștiut pictor de curte...”

Să fi fost oare acest pictor necunoscut care îl zugrăvea Mina (Minio), cel ce, mai

Căutări în orizontul timpului

târziu, avea să decoreze și Călușul și să-i împodobească, poate (?) și biserica Domnească din Târgoviște? N-am putea spune...”

Noi însă putem spune în mod precis că se numea Mina – deoarece el însuși semnează astfel în biserica mănăstirii Căluș –, că nu se putea numi „Mino”, deoarece inscripția de la Căluș este în limba slavonă și că nimic nu ne îndreptățește să îl socotim autorul picturii de la biserica Domnească din Târgoviște, deoarece nu ni s-a păstrat nici o știre în legătură cu autorul frescelor de acolo (de altfel dispărute).

Pag. 89: „E greu să cuprinzi în câteva pagini atâta strălucire, înșirând pe nerăsuflăte prea numeroasele înfățișări românești ale acestei Renașteri [care? Cele câteva „înfațișări” invocate de autor nu vădese un curent efectiv renascentist]. Fiindcă Renaștere se chiamă și faptul [un fapt nu poate fi numit Renaștere] că Ștefan, domnul Moldovei, își plătea luxul (?) întreținerii unor pictori de curte personali, pământenii sau străini, altceva decât minunații „zugravi de subțire” [pentru epoca lui Ștefan cel Mare nu cunoaștem această denumire, mult mai târziu] ai frescelor mănăstirești...”

Pag. 90: „Marghita, doamna primului voievod Basarab, era, se pare pe jumătate franțuzoaică, fiind fiica banului de Severin, Rajnald (Miked)”.

1) Marghita trece în documentele și știrile din secolul al XVII-lea drept soția lui „Negru Vodă”, nu a lui Basarab.

2) Este o contaminare cu „doamna Margareta” pe care episcopul Bandinus o prezintă ca ctitoră a vechii biserici catolice Sfânta Ana din Baia (Moldova).

3) Nici o știre – decât o asemănare de nume – nu ne permite s-o identificăm pe „Marghita” din relatarea lui Andrea Bogoslavich (1623) și din documentele voievodului Constantin Șerban Cărnul (1658), drept fiica banului de Severin, Ryjnald (Miked).

Pag. 90: „Iubitori de alianțe politice și militare statornice, voievozii noștri pețesc rude crăiești din patru părți ale lumii (?) și acest import masiv de mirese (!!) se face nu numai din sudul Dunării... din strălucitul Bizanț al Calinichiei lui Mircea... [dar Calinichia a fost *mama* și *nu soția* lui Mircea, D.R.H., B, I, nr. 14, pag. 35: „Io Mircea voievod... mama domniei mele, doamna Calinichia] (Ori de unde ar fi ele, femeile s-au dovedit întotdeauna sensibile la frumos și «bune conducătoare» (?) de cultură)”.

Pag. 90: „O mândră (?) doamnă papistașă, Clara de Dobock [cel mult de Dobka (vezi documentul din 15 iulie 1372, în D.R.H., B, I, nr. 5, pag. 14), dar nu s-a putut demonstra ascendența acestei doamne], își va fi adus la mărișul ei, din 1345, la Argeș, pe lângă arsenalul cosmetic de sulimanuri (!!)... întregul trusoul de elegante sucne și strălucitoare giuvele [de unde știe autorul, din moment ce nu ni s-a păstrat nici o știre, nici o imagine în legătură cu îmbrăcămintea ei?], împreună cu moravurile Apusului, peste care se vor suprapune mai apoi tradițiile balcanice și pandelocurile pioasei Despina sârboaică, Milița a lui Neagoe [se numea Despina, nu Milița], prefăcute curând în ziduri de chinovii și catedrală”... Tradițiile și pandelocurile prefăcute în ziduri de chinovii și catedrală!

Pag. 93-94: „Că secolul al XVI-lea a putut fi și pentru noi, nu numai vremea luptelor fraticide între case princiare surori, ca Dăneștii și Drăculeștii [dar aceste lupte se poartă în secolul al XV-lea]... nu numai vremea asasinatelor de voievozi în pragul bisericii (Mihnea și Radu) [dar ultimul a fost asasinat în altar, nu pe prag]... dar și veacul marilor bastarzi (Rareș și Neagoe) [dar voievozi bastarzi constatăm și în secolul al XV-lea]... domul din Argeș, în umbra zidurilor cărui va zăbovi un Vit Stoss...atras poate și de frumusețea picturii” Vit Stoss din Transilvania era sculptor în lemn, de altare, vezi articolul lui Heinz Stănescu din S.C.I.A., VII (1960), nr. 1, pag. 245.

PAVEL CHIHAI A

Pag. 96: Autorul afirmă că uşile lui Vladislav II de la mănăstirea Snagov „pot fi raportate, păstrându-se, fireşte, proporţia, celebrelor modele contemporane, semnate de Iacopo della Quercia sau Lorenzo Ghiberti, Filippo Brunelleschi sau Donatello etc. [Dar la pag. 97 (următoarea) autorul arată:] Fără îndoială, reliefurile Bunei Vestiri ale meşterului anonim de la Snagov nu pot fi asemănate cu Buna Vestire a lui Donatello sau cu alte reliefuri semnate de marii maestri florentini din Quattrocento...”

Pag. 96: „Şi e de neconceput ca niscăi valahi de la curtea ce fusese mai înainte a voievodului Dracul, voievod care el însuşi va cunoaşte Nürnbergul, întâmplându-i-se a călători cu treburi domneşti prin Peninsula, să nu se fi abătut prin Florenţa pentru a le contempla“ (porţile lui Ghiberti).

Autorul eşafodează următoarele ipoteze:

1) Vlad Dracul – despre care se ştie că a fost, în 1436, la Nürnberg – va fi călătorit „cu treburi domneşti“ (?) prin Peninsula.

2) Călătorind, s-a abătut pe la Florenţa.

3) „Niscăi valahi“ (printre care şi un sculptor) care îl însoţeau au văzut porţile lui Ghiberti.

4) Revenind în Ţara Românească, acest artist a sculptat uşile de la Snagov (dar în vremea voievodului Vladislav II, aproape două decenii mai târziu, în 1453).

Pag. 98: „Întreaga boierime a ţării, luptând călare, rămăsese pe câmpul de luptă, albind locurile de zale şi platoşe“ (?).

Pag. 103: „...pictura murală cu scene de luptă de pe faţadele bisericilor moldoveneşti din timpul domniei lui Rareş avea, aşa cum s-a observat mai demult, rolul politic de a mobiliza masele sub flamurile unui război de cruciadă...”.

[S-a observat destul de recent, de către Sorin Ulea, care trebuia citat].

Pag. 103: În legătură cu picturile, rămase necunoscute, din palatele de la Suceava şi Iaşi ale lui Despot Vodă, şi care trebuiau să reprezinte, după Al. Alexianu, bătălia de la Verbia, cu Alexandru Lăpuşneanu, se propun, în mod supărător, nu numai analogii cu opere renaşcentiste, dar şi cu personaje italieneşti, cu care cei doi adversari moldoveni nu aveau nici o trăsătură – sau foarte puţine, comune: „O bătălie în care Lăpuşneanu trebuia poate să joace rolul învinsului condotier milanez Niccolo Piccinio, sau în care Despot biruitorul se va fi înfăţişat cu mândrele trăsături războinice ale lui Niccolo da Tolentino. Aşa ar trebui să ne-o închipuim“ (?).

Pag. 105: „[În legătură cu măcelul de la Verbia] Halal vremuri şi vai de bieţii ţărani, sacrificaţi ca un vânat... [halal stil!]”.

Pag. 108: „[Autorul presupune că în biserica Sfânta Maria din Sibiu, unde a fost asasinat Mihnea cel Rău, a existat] „primul cap sculptat al unui domn român decapitat“ [întemeindu-se pe pasajul din *Letopiseţul cantacuzinesc*: „Şade şi până în ziua de astăzi capul Mihnei, zugrăvit în zid, unde l-au înjunghiat“. Este vorba însă de o interpolaţie târzie din varianta „0“ – interpolatorul ştiind din auzite despre piatra funerară cu inscripţie şi cele două reprezentări antropomorfe ale soarelui şi lunii – deoarece în versiunile Macarie Zaim şi cea de la mănăstirea Neamţu – cele mai vechi – această interpolare nu există]

Pag. 108: „Pentru că a face din Cezar Borgia duce la Valentinois (această eroare [?] de tiran renaşcentist, campion [?] al crimei, al mişeliei şi al trădării)” etc.

Pag. 109: Relativ la icoana „Coborârea de pe cruce“ din vremea lui Neagoe. „Tipul iconografic al acestui fel de reprezentare plastică era, de fapt, gotic şi nu renaşcentist. [Argumentul]: O tragică Pietă... din veacul al XIV-lea.. înfăţişează pe îndurerata Madonă cu expresia desnădăjduită, ţinând pe genunchi, ca pe un copil, un Christ matur, zdrobit de patimile răstignirii... din picioarele, căruia se preling

Căutări în orizontul timpului

ciorchini încremeniți de sânge [11]"

Dar cele două lucrări nu au nici o legătură.

Pag. 111: Într-o altă comparație, la fel de neconcludentă – dar de astă dată cu o operă de plină Renaștere – autorul nu se mai încercă cu „tipul iconografic”: „Fecioara reușește totuși, ca atitudine, să fie o replică a acelei sculpturi în marmură michelangiolescă celebră, cunoscută sub numele de Pietă, din catedrala Sfântul Petru din Roma...”

Pag. 113: Comparație dintre imaginea jupânei logofătului Arbore și Catherine de Brabant a lui Rogier von der Weyden, cu totul gratuită.

Pag. 113: „...alții [istoriografi] au continuat să considere personajele istorice renașcentiste din țările noastre [!] ca pe niște apariții spontanee, locale, fără lianți [?] cu restul lumii... Vremea aceasta frenetică [?], atât de sălbatecă în moravuri și atât de strălucitoare în creația ei și-a strâns ca o lupoaică [?] toți puii la piept. Și când sugi lapte de fiară, întemeiezi cetăți eterne...”

116: „La rândul lui, Neagoe nu a fost decât feciorul din flori al unui Basarab trecător [?] «cel Tânăr» ...Dar spirit trecător și uns cu toate mirodeniile Renașterii”. (uns cu toate alifiile...)

118: Autorul botează voievozii. „Petru Rareș Măjerul, Mircea cel Mare, Vlad “ (în loc de Vladislav II) etc.

119: „Mari figuri feminine, rămase neștiute, vor fi existat însă pretutindeni, și înainte și după această epocă, dacă ne gândim că, de fapt, vremurile au născut totdeauna oamenii necesari”... (?)

Pag. 119: (Chiajna)... „prima donna di Valachia” cum i-ar fi spus cronicile italiene, dacă ar fi cunoscut-o”. (?)

Pag. 120: „[Chiajna] era o fetișcană destul de frumușică și elegantă [?], geloasă și mândră de garderoba și educația ei. [?]”

Pag. 124: Rareș: „înconjurându-se asemeni principilor și ducilor Italiei de o numeroasă suită de cărturari și oameni adânc învățați... Urmele lor s-au șters și nici o scrisoare nu ne îndreptățește să le presupunem existența”.

Pag. 126: Relativ la *Învățăturile lui Neagoe* „... la curtea din Suceava exista și aici un asemenea tratat parenetic, nici douăzeci de ani mai târziu, destinat nu știm cui, poate pentru că așa cerea moda vremii. Și dacă astăzi nu s-a mai aflat nici o urmă scrisă și nici pomenire despre el, de vină ar putea fi numai sălbateca năvălire păgână care a urmat în 1538, măturând totul din calea ei...”

Nu numai că se presupune existența unei lucrări, despre care nu ne relatează nici o știre, dar ne sugerează și modul în care a dispărut acest manuscris inexistent!

Pag. 126: Despre «Jalba cea mare» a lui Peresvetov: „... unele cel puțin din aceste rânduri [care?] sunt copia mai mult sau mai puțin credincioasă a unui manuscris rareșesc...”

Pag. 129: „... că banovățul Craiovei, jupân Barbu...” banovăț înseamnă în slavă „mic ban”, ori banul Craiovescu a fost «mare ban».

Pag. 129: „... monahia Măgdălina...” (în realitate Magdalina, vezi *D.R.H.*, B, I, nr. 103, pag. 205).

Pag. 130: Vlad vodă Călugărul „... va fi alungat din scaun, în 1495”.

Inexact! Alungarea din scaun are loc înainte de 16 noiembrie 1481, când este învins temporar, de Basarab cel Tânăr. În septembrie 1495 moare și îi succede (la 15 septembrie) fiul său, Radu cel Mare.

Pag. 130: „Petru de la Argeș, călugărit și el sub numele de Paisie și care... va urca treptele scaunului sub numele de Radu Paisie...”

Petru, numele de botez; Paisie, numele de călugăr; Radu, numele de voievod.

PAVEL CHIHAI A

Pag. 131: După o serie de presupuneri fanteziste despre legăturile artiștilor din preajma lui Neagoe Basarab cu artiștii Renașterii italiene: „nu cunoaștem urmările acestor contacte, nici măcar dacă ele vor fi existat în realitate“ (!!!)

Pag. 131: Nivelul culturii autorului: „Nu facem cu tot dinadinsul istorie comparată, dar, punând uneori trecutul nostru în paralel cu acela al altor popoare... ne apare evidentă legătura secretă... [?] dintre anumite năravuri [?] sau întâmplări istorice [?] și analogia dintre ele ni se impune obligatoriu.“ (?)

Pag. 135: „N-o fi fost, poate, un autentic duce de Samos și Paros, dar conte palatin a meritat să fie prin valoarea lui personală [?] iar coroana de voievod moldovean a tras în balanță [?] cu mult mai greu decât oricare titlu apusean de nobelețe“ (!!!)

Pag. 141: În vremea lui Petru Cercel „cetatea Târgoviștei trăia acum un moment de Renaștere francească [dar frânc = occidental, nu italian], prin arhitecți, zidari și artiști [ce fel de „artiști“?] români și italieni, unic în istoria ei³⁴“.

Nu ne spune care erau acești artiști. La nota 34 se vorbește despre o stampă anonimă din secolul al XVI-lea, reprezentând Târgoviștea (fig. 79), care este în întregime fantezistă, contrar opiniei autorului.

Pag. 151: „Am văzut adesea istorici timizi ezitând, dintr-o falsă pudoare, să consemneze în scris tot adevărul despre aceste mari secole de întâmplări românești, roșind în fața ororilor... dar faptele românești cele mai încruntate [?] sunt doar un palid reflex al celui Ev Mediu sau Renașterii continentale, epoci de turpitudine și cruzime“.

Pag. 154: «Jalba cea mare» a lui Peresvetov „... în realitate discursul atribuit de Peresvetov lui Petru Rareș și al cărui autor real putea fi învățatul Macarie, [?] o replică moldovenească a retorului Manole din Corint“ [dar anterior nu se contestă Neagoe ca autor al *Învățăturilor*].

Pag. 155: Autorul atinge sublimul: „În această veșnică alternanță între hieratic și dinamic, în această ambiguitate de termeni și valori antagonice stă fondul structural al societății românești din veacul al XVII și, în genere, al întregii societăți europene din Renaștere“.

Pag. 156: „Voievozii români se considerau așijderea investiți nu numai cu însemnele puterii pământești, dar și cu attribute pontificale“ (?)

Pag. 166-167: Autorul „bănuiește“ (fără motive) că Filip Moldoveanu a zugrăvit icoanele din epoca lui Neagoe.

Pag. 168-169: Ar fi vrut ca Filip Moldoveanu să se întâlnească cu celălalt pictor ilustru Toma din Suceava. „Ne-ar place chiar să-l vedem pe Filip pictor întâlnindu-se în drumurile lui cu un alt zugrav... Toma din Suceava...“

Pag. 171: Identificarea lui Toma din scena „Asediul Constantinopolului“ cu Toma Turbulea nu are temei.

Pag. 173: Asociația Turbulea-Torboli, localitatea din Italia „unde va fi învățat să picteze“ este absurdă.

Pag. 188: Nicolae din Creta identificat arbitrar cu „Nicola, un zugrav român“ din Cluj.

Pag. 204: Consideră că Maica Domnului și „Sf. Ioan Consolatorul“ [?] sunt în realitate domnitori, veșmintele lor părându-i-se – fără motiv – de inspirație laică. Dar ar fi inadmisibil ca astfel de domnitori să poarte nimburi, așa cum constatăm în fig. 25, pe care, fără argumente, autorul le consideră târzii.

Pag. 234: Autorul invocă, pentru „luptele de turnir“ monumentele funerare din Bosnia și Herțegovina, dar nimic nu îndreptățește această presupunere; în cazurile citate este vorba de o confruntare ecvestră oarecare, nu de „turnir“.

Căutări în orizontul timpului

Pag. 235: Despre coronița din peruzele și flori de faianță a „cavalerului“ de la Snagov, care a fost găsită de Dinu V. Rosetti, au circulat știri nesigure, nedovedite în nici un fel.

Pag. 241: Justificarea erorilor grave de interpretare ale autorului din volumul *Mode și veșminte din trecut*:

„Iată de ce vom întâlni în acest secol puneri în scenă cu boieri moldoveni, curteni și ostași din imediata apropiere a zugravului, și în portretele de grup de la Sfântul Nicolae Popăuți, biserica Arbore și Sfântul Gheorghe din Hârlău, unele din ele păstrând nu numai îmbrăcămintea „civilă“ (?) a personajelor, dar și expresia caracteristică a oamenilor care pozaseră...” (?)

Pag. 242: Chipul domniței Roxanda din biserica lui Neagoe : „Observați cu atenție expresia feței atât de firească și caldă și frumusețea atât de comunicativ senzuală a Ruxandrei...”

Pag. 243: [Autorul ignoră rațiunea politică a unei căsătorii, brodând o intrigă populară] „Roxanda... după cea dintâi cununie, va ispiti și inima cumnatului călugăr, cuviosul stareț Paisie... care, părăsind, poate, de dragul ei, sihăstria, se va face domn spre a-i putea oferi o coroană...”

Pag. 246: „... un argintar cu numele de Petrus Morei (poate din Moreea?), transilvănean de origine“ (?)

Pag. 246: [La Suceava, meșterii zlătari] ca Gligorie Moesi (originar, poate, din Moesia)“ (?)

Pag. 264-269: Portretul fals al „Floricăi fata lui Mihai Viteazul“ [a găsit credit până în 1926 doar la câțiva istoriografi romantici].

Pag. 271: Identificarea „necunoscutei“ din portretul lui Franz Franken cu „arhiducesa Maria Cristina“ nu are nici un temei. Pictorul ar fi trebuit să fie înzestrat cu gust dubios pentru a transpune în scena Irodiadei evenimentele pe care le presupune Al. Alexianu.

Pag. 296: Voievodul necunoscut care a pozat desenatorului nu este identificat de autor. Nu înțelegem de ce a ridicat problema.

Capitolul X

Alexandru Alexianu

MODE ȘI VEȘMINTE DIN TRECUR (Recenzie)

Apărute în 1971, în Editura Meridiane, însumând 749 de pagini și propunându-și să prezinte evoluția artei veșmântului în țările române, pe nedrept neglijată la noi, lucrarea în două volume a lui Al. Alexianu *Mode și veșminte populare din trecut* au trezit un legitim interes, atât în cercurile de specialiști, cât și printre cititorii interesați de acest subiect.

Cu numai un an înainte, în 1970, a văzut lumina tiparului o altă carte care tratează o temă asemănătoare – limitându-se însă la viața aulică din voievodatele Țării Românești și Moldovei – *Istoria costumului de curte în țările române* a Corinei Nicolescu, în Editura științifică, cu totul remarcabilă ca informație, metodă de investigație și expunere (cu unele inerente scăpări de amănunt) pe care, desigur, Al. Alexianu nu a cunoscut-o în momentul în care a predat la tipar propria lucrare, neavând prilejul să își confrunte opiniile cu cele expuse în cartea Corinei Nicolescu, apărută în paralel.

Trebue însă să mărturisim, încă din capul locului, că dincolo de obiectivele ambițioase și informația lui Al. Alexianu, cartea domniei sale nu reușește, după noi, să expună evoluția bogată și aspectele atât de diverse ale artei costumului în țara noastră într-un mod adecvat. Problemele de concepție ale cărții, metoda de lucru, structura acestei lucrări, temeinicia argumentelor, exactitatea datelor, modul de exprimare al autorului, pe care le vom considera în rândurile care urmează, nu ne îngăduie să afirmăm că lectura ne-a fost profitabilă.

Încă de la primul pas al investigației noastre, a trebuit să ne oprim la titlu, căruia i se poate reproșa vagul („din trecutul“ cui? Firesc ar fi fost „al țărilor române“, deoarece autorul nu se ocupă de veșmintele din alte țări decât pentru analogii).

Una dintre obiecțiile în legătură cu concepția cărții poate avea în vedere modul de prezentare a culturii materiale din țările române. Autorul nu distinge problemele de istoriografie propriu-zisă de cele ale circulației mărfurilor, ale materialului vestimentar și ale modei. El amestecă arta vestimentară de curte cu cea a târgoveților și a țăranilor și totodată se avântă pe aria vastă a culturii europene cu analogii care nu țin seama nici de distanțele în spațiu, nici de cele în timp. Acest amestec nu se face numai la nivelul capitolelor, ci și la acela al frazelor.

O altă problemă de concepție o poate considera folosirea izvoarelor, mai precis, preluarea lor critică. Așa cum vom arăta mai departe, autorul alătură – pe simplul criteriu cronologic – o serie de documente figurative și scrieri referitoare la subiectul pe care îl dezvoltă, fără discernământ și o prealabilă analiză critică a lor.

Domnia-sa prezintă, de cele mai multe ori, cadrele istorice în care apar pe scara timpului veșmintele, fie la începutul capitolelor, fie în cuprinsul lor, cu interpretări personale, discutabile, adesea cu preluarea unor locuri comune – de mult părăsite – din istoriografia noastră sau cea străină. Mai totdeauna cu tonuri apodictice, aceste prezentări de istorie generală, lipsite de pătrundere, diluează expunerea, și așa barocizată la extrem.

Căutări în orizontul timpului

Atunci când stabilește perioadele istoriei costumului în țările române, autorul procedează simplist, împărțind materialul pe secole – de la secolul al XIII-lea la secolul al XIX – trecând alternativ de la Țara Românească la Moldova, fără să ia în considerare faptul că evoluția artei vestimentare nu poate fi prezentată în cadrul strict al unui secol sau altul. În *Istoria artelor plastice în România*, redactată de cercetătorii Institutului de Istoria Artei din București, de pildă, se propune următoarea periodizare: secolul al XIV-lea – mijlocul secolului al XV-lea; mijlocul secolului al XV-lea – sfârșitul secolului al XVI-lea; începutul secolului al XVII – primele decenii ale secolului al XIX-lea.

Autorul se referă în prefață la istoria costumului în „Principate” (adică Țara Românească și Moldova, care au devenit foarte târziu „principate”). Dar el trece în revistă și evoluția costumului la cnejii români din Transilvania (al jupânilor Bîlea, Vladislav, Miclăuș etc.), apoi la țărani români de aici, dar numai pentru unele epoci. Nu știm așadar dacă el și-a propus cercetarea costumului în cele trei țări române, sau numai în Țara Românească și Moldova.

Așa cum aria comparațiilor se vedește nesfârșită și jocul pe scara timpului se poartă cu sărituri neverosimile, tot astfel, foarte frecvent, costumul nu este analizat pe categorii, ci după o înseriere cronologică a fișelor. Dar și această punere cap la cap a ideilor ar fi mai puțin stânjenitoare dacă autorul nu ar trimite adesea, pentru unele piese de costum, la modele de pe alte meleaguri, cu care țările române nu au avut relații culturale, și din alte vremi, numai pentru simpla asemănare, operând analogii pe criterii pur formale. Urmărind aceste asemănări – foarte adesea discutabile –, autorul presupune o circulație a modelului respectiv și un prototip îndepărtat în spațiu sau timp, care în realitate nu a existat. Această filologie subiectivă a costumului este cu atât mai stânjenitoare cu cât un astfel de studiu – mai ales pentru perioada medievală – trebuie să țină neapărat seama că veșmântul formulează adesea o expresie, o dorință de conturare a unor relații sociale sau spirituale. Or, mărturisim deschis că Al. Alexianu nu cunoaște îndeajuns trăsăturile culturii medievale românești (fapt pe care îl vom pune în lumină în exemplificările următoare), pentru a considera cum se cuvine evoluția costumului în țările române.

O obiecție de fond se poate referi tocmai la această descifrare a unor realități pe care costumul le dă în vileag ca nici o altă mărturie scrisă sau figurată, și pe care autorul a omis – dintr-o fundamentală ignorare a rolului costumului în evul mediu – să le pună în evidență. Se explică, de pildă, caracterul occidental și cel oriental al portului în țările române prin cele două coordonate prea generale pentru multiplele variații ale costumului: independența și subjugarea de către Poartă.

În general, tipologia propusă este mult prea simplistă, pentru că se ignoră tocmai diferitele categorii de costum, compartimentarea lor precisă (militar, civil, de aparat etc.), funcția lor, care se poate referi la anumite îndeletniciri și demnități bine determinate.

O gravă și regretabilă eroare este confuzia permanentă pe care autorul o face (ignorând, fără voie sau premeditat, iconografia religioasă) între chipurile personajelor laice și cele ale sfinților zugrăviți în biserici. Deși în introducerea autorul ne încredințează că „a căutat să dea studiului o bază riguros științifică, atât textul... cât și ilustrațiile de costume care-l împodobesc inspirându-se numai din documente sigure și din materiale iconografice contemporane” (pag. 30), Al. Alexianu presupune că sfinții zugrăviți în biserici, descriși în cărțile liturgice, au avut ca model imagini din epoca pictorului – cum se întâmplă adesea, dar nu întotdeauna, în pictura evului mediu și Renașterii apusene –, fără să ia în considerație faptul că în arta de tradiție bizantină personajele scenelor religioase își mențin aspectul vestimentar, sau unul

PAVEL CHIHAI A

foarte asemănător cu modelele din Imperiul Bizantin și că, prin urmare, costumul în care sunt reprezentate, nu are nici o legătură cu cel al contemporanilor artistului. Așa cum vom arăta la exemplificări, autorul ar fi putut constata din imagini pe care le publică alăturat – unele provenind din scenele religioase și altele din documente laice – că ele nu seamănă câtuși de puțin, primele reproducând veșminte bizantine, celelalte – costume medievale românești.

De fapt, această confuzie între veșminte atât de diferite cum sunt cele bizantine din epoca paleologă și cele din evul mediu românesc se datorește tot criteriului formal de analogie al autorului, care nu privește costumul ca expresie a unor realități date.

Lipsa de cunoaștere a acestor realități medievale din țările române a împiedicat pe autor să distingă modul de reprezentare a voievozilor în biserici de cel al înfățișării lor laice (pe monede, stampe etc.). Prima categorie de portrete suferă într-adevăr un proces de „bizantinizare“, ele sunt acordate cu lumea celestă, înfățișată în biserică, pusă în lumină de diferiți cercetători.

Un procedeu care nu poate fi recomandat este cel al reconstituirii întregului trup pentru imagini care reprezintă numai fața sau bustul unui personaj, reconstituiri care, așa cum se poate constata, au un caracter fantezist, uneori ridicol.

În ceea ce privește aparatul de referință al lucrării, el se află atât la sfârșitul fiecărui volum cât și inclus în text, dar adesea citate izolate, care apar între ghilimele, nu sunt legate de nici o notă explicativă.

Dincolo de obiecțiunile în legătură cu concepția cărții, cu structura ei, cu modul de ilustrare, avem o serie întreagă de observații privind abundentele anacronisme, considerațiile pretențioase lipsite de temei științific, interpretările forțate, neverosimile ale pieselor de costum, contrazicerile, lipsa de precizie, în sfârșit, formulările care frizează ridicolul sau flagrantă lipsă de gust. Tonul îmbietor, de „popularizare“, al cărții, cade adesea în mod premeditat într-un patetism trandafiriu, într-un „suspans“ cu iz de scandal și intrigă de alcov, la un nivel care nu este în nici un fel cel al Editurii Meridiane.

*

Așa cum am arătat mai sus, periodizarea efectuată de autor se vedește formală, ea nu corespunde ritmului evoluției culturii românești. Deși autorul își împarte materialul cercetat în șase părți, corespunzând celor șase secole (XIV-XIX), el nu respectă etapele cronologice enunțate. Astfel, deși prima parte se intitulează *Zorile Renașterii. Un trecento românesc*, autorul ne propune o serie de ipoteze în privința veșmântului din secolul al XIII-lea, din momentul unei fanteziste „descălecări“ a Țării Românești. Dar deocamdată să ne ocupăm de aceste tipuri gradilocvente care ar vădi și trăsăturile caracteristice ale epocii respective. Că „trecento“ a însemnat zorile Renașterii italiene poate fi un punct de vedere (și acesta discutabil). Dar „trecento“ românesc (care începe de fapt la mijlocul secolului al XIV-lea, cu biserica Sfântul Nicolae Domnesc) nu prevestește opere de seamă în continuare, deoarece, dacă în Moldova, a doua jumătate a secolului al XV-lea vede înflorind, într-adevăr, artele figurative, în Țara Românească, această îmbogățire artistică nu se produce. Oricum, analogia secolelor XIII-XIV în țările române cu cele corespunzătoare din Italia nu-și are nici un temei.

Aceasta, bineînțeles, dacă privim conceptul de „Renaștere“ ca o metaforă, în accepțiunea de înflorire deosebită a artelor, deoarece știm că stilul curentului de cultură îndeobște cunoscut sub numele de Renaștere este cunoscut și preluat în țările române adesea inextricabil amestecat cu elemente baroce, mult mai târziu.

Căutări în orizontul timpului

Partea a doua se intitulează *Principatele în secolul al XV-lea*. Dar oricine s-a ocupat de istoria românilor știe că țările române s-au numit până la 1859 (Convenția de la Paris), Țara Românească și Moldova având în fruntea lor un voievod sau domn, nu un principe.

Partea a treia poartă titlul *Secolul mărgăritarelor* (secolul al XVI-lea). Dar se știe că mărgăritarele devin foarte prețioase și împodobesc costumul european – ceea ce pun în evidență manualele clasice de istoria a costumului ale lui E.E. Viollet-le-Duc, E. Racinet, C. Enlart etc. – după bătălia de la Poitiers (1360), motiv pentru care rămășițele ctitorului din mormântul nr. 10 din biserica Sfântul Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș (Vladislav I) au fost găsite cu un costum bogat împodobit cu mărgăritare. Aceiași fervoare, de data aceasta pentru perle, o constatăm în epoca lui Vasile Lupu. Prin urmare, ele nu constituie nicidecum o notă distinctivă pentru secolul al XVI-lea.

Partea a patra este denumită *Veacul orientalizării* (secolul XVII). Acest titlu ar putea fi primit dacă am privi doar anumite aspecte – dar nu dintre cele mai interesante – de la curtea lui Vasile Lupu. În domeniul veșmântului constatăm însă o puternică influență occidentală (venită mai cu seamă prin Ardeal). De fapt, acesta este veacul unei Prerenasteri, al deschiderii de perspective europene pentru Țările Române, și nu cel al „orientalizării”.

Titlul părții a cincea, *Epoca Fanarului* (secolul al XVIII-lea), perpetuează o înrădăcinată prejudecată pe care cercetările din ultima vreme (îndeosebi ale lui Al. Elian, Al. Duțu și Virgil Cândea) urmăresc să o risipească: cea a întunecimii și involuției culturale în secolul al XVIII-lea.

În sfârșit, titlul ultimei părți, *La răscruce de drumuri* (secolul XIX), nu spune nimic, el putând fi tot atât de bine pus în fruntea părții a doua sau a patra (secolul XV sau XVII).

Așa cum am arătat mai sus, considerațiile generale sunt făcute cu ușurință, pe un ton apodictic, fără cunoaștere faptică, de detaliu, și fără un minim temei bibliografic.

Ideea, scumpă autorului a celor două epoci în istoria costumului, cea a legăturilor cu Occidentul – ilustrând independența – și cea a relațiilor cu Orientul – vădind subjugarea noastră politică – nu este dovedită în nici un fel.

Pag. 8: „Cinci veacuri neliniștite (?) bântuite de sângeroase războaie, în decursul cărora costumul istoric (?) din Muntenia și Moldova, de influență europeană până în zorii veacului al XV-lea...”

Dar la pag. 26: „Abia o dată cu începutul veacului XVI, Principatele române pătrund în zona de influență răsăriteană și își însușesc moda Constantinopolului”.

Nu știm ce costum purta Basarab I. Influența europeană s-a menținut până în cel de-al treilea sfert al secolului al XV-lea, după cum ne încredințează portretul lui Vlad Țepeș din localitatea Ambras-Tirol.

Pag. 8: „Cinci veacuri în care costumul românesc de epocă (?) pendulează mereu (?) între răsărit și apus...”

Dar la pag. 26: „În secolele XVI și XVII, trăsăturile costumului mai șovăie încă între răsărit și apus...”

Pag. 8: „În tot acest lung răstimp, fluctuațiile pe care le suferă haina citadină (?) oglindesc alternativ epocile de aservire sau pe cele de libertate, deznădejile și speranțele poporului nostru”.

Pag. 9: „Că în țările noastre se tânjea după portul și îmbrăcămintea europeană a popoarelor din tabăra creștină, se dovedește și prin numeroasele încercări de a se reveni la vechiul stil de viață, părăsit din pricina turcilor. În 1583, de pildă, unii boieri din București încearcă să imite pe voievodul Petru Cercel...”

PAVEL CHIHAI A

Prin urmare, în 1583 se „tânjește“ după „vechiul stil“, părăsit în al treilea sfert al secolului al XV-lea, deci cu un secol în urmă. Ar fi să bănuim o memorie a costumului prea fidelă contemporanilor lui Petru Cercel.

Pag. 9: „Către finele veacului al XVI-lea, o dată cu sfârșitul domniei Lăpușneanului, voievozii Moldovei încetează să mai poarte, altfel decât în frescă, (?) coroana despoților creștini cu fleuroane și pietre scumpe.

Protocolul oriental nu mai îngăduie nici mitra bizantină a vremurilor de glorie și neatârnare pe care după tradiție, însuși împăratul Ioan al VIII-lea o trimesese în dar, împreună cu alurghida lui Alexandru cel Bun“.

1) Alexandru Lăpușneanu - 1552-1568.

2) O coroană de despot nu putea prezenta fleuroane care provin în țările române de la casa dinastiei Robert d'Anjou.

3) La trimiterea 2 se citează P. P. Panaitescu, *Tezaurul domnesc*, studiu apărut în 1961. Dar în 1965, Alexandru Elian a demonstrat în mod convingător netemeinicia afirmațiilor în legătură cu relațiile dintre Ioan al VIII-lea și Alexandru cel Bun. (vezi *Cultura moldovenească din epoca lui Ștefan cel Mare*, București, 1964). Coborârea în cascadă a costumului de la clasa dominantă la aceea a țăranilor, trecând prin aceea a târgoveților - și nu o mutuală și firească interdependentă - este un postulat teoretic al autorului pe care-l dorește continuat de cercetători:

Pag. 19: „Felul în care vechiul port orășenesc și de curte din Principatele noastre, lepădat și înlocuit de-a lungul vremii de oamenii târgurilor, și cetăților, a pătruns și s-a statornicit, păstrându-se până azi în lumea satelor românești, își așteaptă cercetătorii“.

Noțiunile de oraș, curte, târg și cetate au altă accepțiune în evul mediu românesc decât aceea presupusă de autor. (Târgoviște, de pildă, era oraș și cetate în același timp). Împrumuturile de la o treaptă socială la alta nu au cunoscut un dublu sens. De altfel, prin ce se deosebea „portul orășenesc și de curte“ de cel al „oamenilor târgurilor și cetăților“?

Tocmai pentru că cultura românească reprezintă sinteza creatoare a unor rădăcini protoromânești, reducerea simplistă la câteva elemente îi deformează trăsăturile. Fără rezerve, autorul se lansează în caracterizări generale, lipsite de circumspecția științifică necesară:

Pag. 26: „... În țara noastră protoalele și demnitățile erau bizantine. Jargonul oficial (?) și limba de cancelarie erau slavone și veșmântul era european. Doar sufletul și graiul poporului erau românești“. Nu numai protoalele și demnitățile, ci și cultura era neobizantină. De fapt, în slavonă se exprimau tradiții bizantine, neobizantine (tradiții bizantine preluate de lumea răsăriteană) sau neaoșe românești. Numai „veșmântul“ era european? Cultura clasei dominante nu era românească? Ce numește autorul „suflet românesc“?

Pag. 32: [În legătură cu primul „descălecat“] „... Lumea aceasta feudală, de jupani și ostași și de proaspeți curteni, care forfotea în jurul domnului ei, începuse încă de mult (?) să cunoască ispita luxului și a podoabelor, voluptatea hainelor de mătase stropite cu flori de aur, și a «leagănelor» trase de cai superbi, pasiune ce o va avea în tot lungul istoriei sale, luând către sfârșitul secolului al XVIII-lea, forme bolnăvicioase, frenetice.“ (?)

Nu se cunoaște încă structura socială din a doua jumătate a secolului XIII din Țara Românească (documentul din 1274 ne vorbește doar de „rustici“ și „majores terrae“). „Încă de mult“? De când? „Mătase stropită cu flori de aur“? La cine? Când? „Leagăne trase de cai superbi“? „Pasiune... în tot lungul istoriei sale“? Ce documente sau reprezentări întemeiază aceste afirmații?

Căutări în orizontul timpului

Pag. 182: „Dar veșmintele acestea exterioare ale lui Neagoe... nu epuizează nici-cum princiara garderobă [?] a unui voievod atât de elegant...”

Somptuozitate înseamnă cu totul altceva decât eleganță. Este ca și cum ai vorbi despre costumul „elegant” al unui episcop. Autorul nu înțelege funcția simbolică a veșmântului în evul mediu.

Personaje din scene religioase, considerate în mod eronat înveșmântate cu costume din vremea pictării lor (ele poartă veșminte bizantine, nu din țările române):

Figurile: 3, 4, 16, 17, 18, 20, 22, 23, 34, 35, 36, 37, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 75, 76, 77, 78, 86, 107, 108, 155, 156, 157, 163, 164, 190.

Autorul nu obosește să preia imagini de personaje din trecutul Bizanțului din bisericile Sfântul Nicolae Domnesc, de la Voroneț, Arbore, Bălinești, Popăuți, Moldovița etc., socotind în mod fantezist pictura acestor lăcașuri un ineputizabil tezaur de documente vestimentare românești:

Pag. 50: În legătură cu aceste personaje preluate după modelele bizantine: „...scenele inspirate din textele religioase, în care vestiți suverani, printr-un firesc anacronism, apar la fel de bogat îmbrăcați în straiile epocii Basarabilor...”

Dar alăturând imagini care reprezintă aceste chipuri religioase și altele reale, considerate de autor din aceeași epocă, avem dovada peremptorie a deosebirii lor. Astfel:

Pag. 219, pag. 349: „Boieri munteni din vremea lui Matei Basarab (după o miniatură din *Slujbelnicul mitropolitului Ștefan*)”.

Dar peste patru pagini, cu totul altă imagine contemporană:

Fig. 220 și 221, pag. 353: „Boier muntean din vremea lui Constantin Șerban Basarab și Constantin Cantacuzino Postelnicul”.

Un alt exemplu:

Fig. 227, pag. 362: „Cucoane muntene (după pictura murală de la Secuieni)”.

Cu totul altfel înveșmântate decât:

Fig. 228, pag. 362: „Jupâneasa Vișa (după pictura bisericii din Băjești)”.

De astfel, autorul ignoră faptul că, adesea, veșmintele portretelor ctitorilor din biserici, chiar ele, nu corespund costumului real al acestora.

Pag. 231: Îl vedem la Căluș pe Petru Cercel „...cu dulama de brocard mulată pe talie după moda timpului, peste care se răsfrânge cochet (?) gulerașul alb al veacului” (?)

Petru Cercel, ca și Mihai Viteazul, nu purtau costumele cu care sunt reprezentați la mănăstirea Căluș - după cum ne încredințează numeroasele gravuri de epocă ale ultimului - și care ne înfățișează numai ipostaza lor de ctitori. Biserica nu accepta costumul european; menținerea veșmântului bizantin trebuia explicată. Încă din secolul al XIV-lea, imaginea lui Mircea cel Bătrân din biserica Cozia este alta decât aceea de pe monede.

Iată și o serie de reconstituirii arbitrare după imagini care reprezintă personajele numai bust:

Fig. 80, pag. 118: „Vlad Țepeș (după tabloul de la castelul Ambras din Tirol)”.

Fig. 89, pag. 139: „Despot Vodă Ieraclidul în armură damaschinată [?] (după o efigie monetară din 1562)”.

Fig. 139, pag. 214: „Ioan Vodă (reconstituire după o efigie monetară)”.

Fig. 141, pag. 222: „Petru Șchiopul (după o gravură de epocă)”.

Fig. 143, pag. 223: „Spătarul Zottu Țigara, ginere domnesc (după o gravură contemporană, după Antonio Bosio)”.

Fig. 161, p. 261: „Voievod cu platoșă (Grigore Ghica) (după o stampă din 1663)”.

Reconstituire ridicolă: de la mijloc în jos un fel de fustă, apoi cizme.

PAVEL CHIHAI A

Fig. 203, pag. 313: „Gaspar Gratiani“.

Fig. 214, pag. 341: „Matei Basarab (după o gravură italiană contemporană)“.

Gravura aparține lui Marcus Boshinius (Vezi U. Thieme-F. Becher, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Kuunstler*, IV, Leipzig, 1910, p. 392).

*

Pag. 17-18: „... iar colțunii, vechea încălțăminte de pănură, de lână albă... figurează astăzi în garderoba ținutului (?) Pădurenilor din Hunedoara sau din zona Perșanilor, de același aspect cu cizmulițele cu tureac înalt, apropiate de vechiul model al colțunilor lui Mircea cel Mare, din picturile de la Cozia și aiurea...“ (?)

Mircea cel Bătrân nu purta, în orice caz, „colțuni“ (vezi discuția problemei la Răzvan Theodorescu, *Despre un însemn sculptat și pictat de la Cozia*, în S.C.I.A., tom XVI (1969), nr.2, pag. 191).

Pag. 25: „... n-a existat totdeauna nici măcar un costum francez cu totul deosebit de cel englez sau italic (?), care să nu descindă la originea lui dintr-o îndepărtată și foarte elegantă garderobă asiatică.“ (?)

Pag. 37. Pentru a dovedi bogăția armurilor din armata lui Basarab, autorul dă ca exemplu armurile din 1366 ale țăranilor din Florești și ale meșteșugarilor din Cluj! De altfel, *Cronica pictată* nu este contemporană cu bătălia dintre Carol Robert și Basarab, ci mai târzie cu câteva decenii (această lucrare a compilerului Mark Kálai se încheie la data limită VII. XI. 1370).

Autorul crede că o gravură de la 1488 („De Bello Karoli regis cum Bazarad“): „s-ar putea să fie o veridică imagine a călărimii românești, cu toate că gravura este imprimată mult timp după consumarea faptelor reprezentate într-însa“.

Dar tipul de armură de la fig. 8, pag. 41, nu poate fi anterior celei de a doua jumătăți-a secolului al XV-lea.

Pag. 43; „Gisantul“ din biserica Sfântul Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș, așezat de autor - în mod eronat - la 1290, ar purta „un fel de huppelande“. Dar acest costum, care apare la începutul secolului al XV-lea, este de neconceput la 1290.

Pag. 44: Ctitorul din mormântul nr. 10 din biserica Sfântul Nicolae Domnesc „avea mânecile strâmte prinse în sponciuri de perle și galoane de fir, cum vor purta mai târziu feudalii descoperiți în necropola de la Lerești“.

Ce legătură are acest presupus Negru Vodă cu „feudalii de la Lerești“ din secolul al XV-lea?

Pag. 45: „O a treia piesă costumară [dar autorul se referă la întregul costum] din garderoba de preț a primilor Basarabi ne-o oferă icoana votivă [icoana nu ne oferă «piesa», ci, cel mult, reprezentarea ei], icoana hramului bisericii Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș [nu este «icoana hramului», aceasta ar fi reprezentat pe Sfântul Nicolae, ci scena numită *Deisis*, din complexul mai mare al Judecării din urmă], în care ctitorul urmaș (?), cel care desigur, zugrăvit, Vlaicu Vodă sau Radu Negru din legendă“ [inexact: personajul, voievodul Nicolae Alexandru, nu a zidit și nici nu a zugrăvit; Basarab a zidit și Vladislav I a zugrăvit. Dar la legenda fig. 13, de la pag. 46, autorul renunță la orice identificare: „costum de voievod din neamul Basarabilor, a doua jumătate a secolului al XIV“.

Pag. 51: „...aceste bonete caracteristice ale primilor voievozi Basarabi le vom afla supraviețuind, cu ușoare modificări, turtite sub greutatea coroanelor bogate, la Neagoe Vodă, Petru Rareș, Alexandru Lăpușneanu...“

Este adevărat că la mănăstirea Dionisiou, Neagoe Basarab poartă o bonetă

Căutări în orizontul timpului

asemănătoare celei din fig. 16, pag. 50, dar aceasta de inspirație poloneză, ca și cele ale lui Petru Rareș și Alexandru Lăpușneanu Fără coroană deasupra. Evident, coroana ar fi mascat-o.

Pag. 81: Marina, soția lui Alexandru cel Bun „e împodobită cu o scufă cu pene, ca o coroană cu multe ramuri, cum poartă și prinții italieni din „Cavalcada regilor magi“ a lui Benozzo Gozzoli...”

Nu este „scufă cu pene“. Fiind vorba de o broderie, artistul a înfățișat, cu posibilitățile tehnice respective, un acoperământ pe care nu-l putem preciza. Alexandru cel Bun domnește între 1400-1432, iar Benozzo Gozzoli, care trăiește între 1420 și 1498, este activ în a doua jumătate a secolului al XV-lea.

Pag. 120: „Cu această șapcă pe cap purtată uneori și fără cozoroc... vor apare în frescele din Campo Santo din Pisa suveranii și seniorii peninsulari, Cu această șapcă pe cap va fi surprins și Carol al V-lea în miniturile lui Froissart, chiar în momentul încoronării sale“.

Vlad Țepeș domnește între 1456-1476. Fresca din Campo Santo (aparținând, după ultimele cercetări, lui Andrea Traiani) a fost zugrăvită îndată după marea ciumă din 1360. Carol al V-lea domnește între 1364-1380 iar Froissart trăiește între 1333/1337–cca. 1400.

Pag. 127: Pentru a ilustra armura de la începutul secolului al XVI-lea, autorul se întemeiază pe o simplă metaforă: „Cămașa de zale, lucrată din inele mărunte, ca un năvod metalic, nu era puțin lucru pentru războinicii noștri, de vreme ce și autorul *Învățăturilor lui Neagoe* credea nemijlocit în puterea ei. «Îmbracă-te în dragostea de Dumnezeu ca, într-o za și ieși la boierii tăi cu veselie»“.

Pag. 182: Boneta cu care este reprezentat Neagoe Basarab la mânăstirea Dionisiou „descinzând cu probabilitate dintr-o veche scufă bizantină [dar istoriografia a stabilit că este de inspirație poloneză], un «bonet de înalt demnitar», cum purta, de pildă, guvernatorul roman din mozaicul de la mânăstirea Chora (1310-1320) în scena «Recensământului», tichia aceasta nu putea fi socotită nici ungurească, nici polonă, ci pur și simplu europeană, ea putând fi văzută la epoci diferite și pe capul unui rege ca Henric d'Albert de Navarra, și la nobilii Franței [?], și la despotii și curtenii sârbi sau bulgari din fresca bisericilor din sudul Dunării.“ (?)

Nu asemănarea formală – și aceasta imposibil de susținut pe o arie și un interval de timp atât de întinse – are importanță în istoria costumului.

Pag. 227: Petru Cercel, venind la București „îmbrăcând, după datina țării, lungile dulame cambrate de brocard, elegante replici orientale ale «justaucorps»-ului francezesc.“

Dar „justaucorps“-ul se purta în secolul al XIV-lea.

*

Pag. 15: „N-au dispărut cu totul nici măcar șalvarii sau fesul din portul unora dintre bătrânii locuitori ai satelor mai pestrițe din sud“.

Influență orientală, prin filiera bulgărească, nu tradiție internă.

Pag. 16: „...sarica... la aromânii din Perivole... amintesc izbitor de bine, în ceea ce privește croiala lor, anumite haine tipic orientale... cu care apar în gravuri și ostașii români din gărzile voievozilor către sfârșitul veacului al XVIII-lea“.

Deoarece ambele au fost inspirate de modele turcești. În orice caz, primele nu au fost influențate de ultimele;

Pag. 26-27: Pentru a demonstra „nota specific românească“ a costumului

PAVEL CHIHAI A

„tărilor noastre”, se menționează că printre lucrurile de uz casnic ale domniței Zamfira se afla, la 2 decembrie 1575, și o „pernă, lată, mare, împodobită cu perle, lucrată cum e obiceiul în Țara Românească”, apoi se trec în revistă „cupe de argint”, pahare românești” etc. Ce legătură au cupele, paharele, cu specificitatea costumului?

Pag. 30: Autorul găsește un caracter distinctiv românesc în dimensiunea calpacului de origine orientală, purtat de boierimea noastră: „Să amintim aici de calpacul uriaș, rotund ca un balon, pe care nici un răsăritean nu-l purta de așa mari proporții în afară de valah”.

Pag. 35: „Cum era costumat un ostaș român... între 1330-1380? Iată-l cu pieptarul de sârmă în «cottes de mailles», îmbrăcat cu cămașă în solzi de fier sau în armură metalică; ori cu țesătura subțire din zale care-i îmbracă torsul acoperind uneori în întregime și brațele și picioarele până sub genunchi. Războinicul nostru poartă acum coiful cu panaș și pantofi de fier cu vârful alungit...” etc.

1) Cottes de mailles = pieptar de sârmă = zale (za = ochi de lanț).

2) În epoca 1330-1380 s-a purtat, într-adevăr „cottes de mailles”, cărora le spunem „cămași de zale”, iar la sfârșitul perioadei găsim, într-adevăr, armura metalică, dar de un anumit fel, pe care autorul nu-l precizează. Despre „cămașa lucrată în solzi de fier” nu ne vorbește nici un document, scris sau figurativ, din țările române.

3) Țesătura de zale care acoperea în întregime brațele și picioarele se purta în secolul al XIII-lea. Armura care îmbracă numai torsul poate fi constatată în secolul al XIV-lea, când apar brigantinele și platoșele.

4) „Coiful cu panaș” („heume de tournois”) era un acoperământ pentru turniruri. În luptă se purta bazinetul, mai târziu salada etc.

Pag. 35: Despre imaginea cavalerului, de pe stâlpul nord-estic al bisericii Sfântul Nicolae Domnesc: „Primul document vestimentar [poate exista un „document ceramic”?] de care dispunem în Țara Românească este prezentat ca o cuirasă de piele de care sunt prinși solzi metalici”.

S-a arătat însă, cu serioase argumente, acceptate de cercetătorii de specialitate că „acest voievod” nu este în realitate decât Sfântul Theodor Tiron. „Bustul învelit cu plăci de fier”: aceste plăci sunt de fapt pene, cum poartă sfinții militari, transformați în îngeri (vezi Pavel Chihai, *Semnificația portretelor din biserica mănăstirii Argeș*, în *Glasul Bisericii*, XXVI (1967), nr. 7-8, pag. 790).

Pag. 35: Tot despre același „cavaler” reprezentat pe stâlp: „O «coiffe de mailles à camail» îi acoperă gâtul, lăsându-se pe umeri”.

Traducerea ar suna „o scufă de zale cu grumăjer”. Dar personajul apare în fig. 1, pag. 34, cu capul descoperit. În realitate, pe stâlpul nord-estic, personajul zugrăvit nu are cap.

Pag. 35: Despre același personaj: „Cingătoarea ciudată, lăsată pe șolduri după moda vremii”.

Autorul ne sugerează că ar fi vorba despre o centură „cavalerească” occidentală. Dar costumul fiind bizantin, nu poate fi vorba de așa ceva.

Pag. 41: „... luptătorii [lui Mircea cel Bătrân] fiind cu toții îmbrăcați în fier de sus și până jos, așa cum ne arată gravura târzie din cartea lui Schiltberger (fig. 11)”.

Lucrarea lui Schiltberger, *Reisebuch*, apare tipărită și ilustrată la Nürnberg, la 1540. Cum putea cunoaște gravorul din această epocă târzie, așa cum recunoaște și Al. Alexianu, realitățile vestimentare din 1396?

Pag. 43: Gisantul provenit din biserica Sfântul Nicolae Domnesc: „Caracteristică, fără să se poată preciza îndeajuns forma sau natura ei, este, în sfârșit, coafa, coroană sau bonetă, pe care o poartă voievodul [gisantul], cu calota mai

îngustă la bază și mai lată sus“.

1) Cum poate fi „caracteristică“ dacă „nu se poate preciza forma sau natura ei“?

2) Coafă = coiffe = acoperământ (de obicei femeiesc), nu poate fi, deci, coroană; coroana este o piesă distinctivă, de aparat, nu de acoperământ.

3) Boneta nu este în trunchi de con, cum o prezintă autorul, ci cilindrică.

4) Pot fi făcute analogii pentru această bonetă în epoca lui Radu I, pe care îl reprezintă, foarte probabil, gisantul. (Vezi Pavel Chihai, *Date despre necropola primilor Basarabi din Curtea de Argeș*, în „Studii și Comunicări“ - Muzeul din Pitești, Pitești, 1969, pag. 151-152).

Fig. 10: pag 43: „Radu I în armură (după o efigie monetară contemporană)“.

Desenul deformează imaginea de pe monedă, pe care autorul nu a înțeles-o. Constatăm o armură din secolul XVI și nu una din secolul XIV. În locul „pansierei“, legată cu „dosiera“ ni se prezintă o platoșă compactă, dublată anterior, în partea inferioară, de o foaie de metal. „Cubitierele“ și „gleznierile“ desenate nu apar pe monede. Se ignoră însă „daga“. Piroanele din lance sunt înlocuite cu o gardă concavă.

Pag. 47: În legătură cu reprezentarea coroanei înalte cu flori de crin de la portretul doamnei Ana din naosul bisericii Sfântul Nicolae Domnesc, pe care autorul o consideră originală. Într-adevăr, la origine a avut flori de crin, dar înălțimea ei actuală se datorește unei repictări de la începutul secolului al XVI-lea, imitată de zugravul Pelimon, la 1827.

Pag. 59: Portretele lui Mircea de la biserica mare și bolnița Coziei „păstrează totuși neatinse vechile chipuri citoricești“.

Inexact: N. Iorga a arătat că portretul de la bolnița este mai aproape de original decât cel din biserica mare. Amândouă deformează însă primul chip al voievodului.

Fig. 42, pag. 82: „Boieri cărturari la Conciliul ecumenic de la Constanța (1415) (după xilogravurile incunabulului lui Ulrich von Reichenthal)“.

Cartea intitulată *Concilium zu Costencz* este tipărită șapte decenii mai târziu, la Augsburg, în 1483.

Pag. 188 și nota 132, pag. 406: Comentând reliefurile de pe piatra de mormânt a lui Radu de la Afumați, autorul consideră „silueta lui de „cavaler trac“ eroizat, cu coroana pe cap, cu mantia de aripi fluturând în bătaia vântului, prezintă... nu o matie obișnuită, ci o pereche de aripi de vultur, de modă orientală, așa cum în bătălii purtau războinicii de frunte al acestui timp“.

Aceste aripi metaforice sunt mult prea răspândite încă din antichitate, pentru a fi atribuite unei epoci.

Pag. 179: Portretul lui Neagoe Basarab de la Ostrov (Vâlcea), pe care autorul îl comentează ca și cum ar fi autentic, este târziu și lipsit de interes.

Pag. 179: Imaginea lui Neagoe Basarab din icoana Sfântului Nifon de la Târgoviște aparține secolului al XVII-lea, prin urmare este lipsită de interes documentar.

Pag. 19: Menționând preocuparea lui Gh. Asachi, în 1823, pentru portretul lui Mihai Viteazul, autorul omite să adauge că un astfel de interes pentru chipurile voievozilor din țările române, era treaz încă la sfârșitul secolului anterior. La 22 august 1786, pictorul Georgio Venier este trimis să repare portretele ctitorilor și să zugrăvească astfel de portrete (V.A. Urechea, *Istoria românilor*, tomul III, București, 1892, pag. 599).

Pag. 23: „G.M. Tattarescu... a avut... gândul bun de a organiza o călătorie artistică pe la toate mănăstirile din țară, la 2 iunie 1860“.

PAVEL CHIHAI A

Dat. „proiectul și cererea” au fost făcute inițial la 26 iulie 1859 de către D. Pappazoglu (P. Chihala, *Excursiile arheologice ale lui D. Pappazoglu*, în „Mitropolia Olteniei”, XXIII, nr. 2-4, pag. 243-256).

Pag. 25: Printre autorii „Importanțelor opere, atingătoare și ele de costum” se menționează I. D. Ștefănescu, C. C. Olureanu, Marcel Romanescu. În bibliografia generală de la sfârșitul volumului, primul și ultimul figurează cu lucrări nesemnificative, iar al doilea este inexistent.

Pag. 32: Nu a existat în Muntenia un prim sau un al doilea descălecăt.

Pag. 39: „Cavalerii lui Negru Vodă”.

„Negru Vodă” a fost un personaj legendar, de origine cărturărească, apărut în cronica Țării Românești de la 1525.

Pag. 43: Autorul afirmă că „Negru Vodă” a fost îngropat în biserica Sfântul Nicolae Donnesc. Chiar dacă ar fi existat, „Negru Vodă” al descălecării de la 1290 nu putea fi îngropat în necropola Basarabilor, deci a urmașilor lui Basarab (cca. 1315-1351/52).

Pag. 44: După ce consideră gisantul care a fost găsit deasupra mormântului nr. 13, ca reprezentând pe „Negru Vodă”, atribuie aceluiași personaj osemintele și inventarul funerar din mormântul nr. 10.

Pag. 57: „Ana, soția lui Vladislav I, fiica regelui Ștefan al Bosniei” (?)

Despre soția lui Vladislav I, I. Mihnea a presupus că este fiica țarului Ioan Alexandru al Bulgariei (vezi *Cherana sau Cherața*, în *Cercetări istorice*, I, (1925), pag. 412-414).

Pag. 124, fig. 85 și pag. 162: Radu cel Mare și doamna Cătălina (1493), după tabloul votiv de la mănăstirea Kremicović (Bulgaria)“.

Acest tablou votiv nu reprezintă pe „Radu cel Mare și pe soția sa, ci pe Radivoj cu soția sa și doi copii. (Vezi Maria Musicescu, *Introduction à une étude sur le portrait du fondateur dans le sud-est européen. Essai de typologie*, în R.E.S.E.E., tomul VII (1969), nr. 2, pag. 300).

Pag. 167, fig. 106: „Miner transilvan (după *Cosmografia* lui Sebastian Münster, 1598)“.

Cartea apare prima dată la Basel, la 1567. Este vorba de o ediție ulterioară?

Pag. 174, fig. 110 și pag. 175: „Marele ban Barbu Craiovescu, după o icoană contemporană... păstrată astăzi într-o copie din veacul al XVIII-lea, la Muzeul de Artă al Republicii”.

Nu este copia unei icoane din secolul al XVI-lea, ci consemnarea unei legende care nu putea fi decât târzie. (vezi Șt. Ștefănescu, *Bănia în Țara Românească*, București, 1965, nota 1, pag. 120-121).

Pag. 191: „Exact în aceeași postură e surprins Radu Paisie de către meșterul de efigii, în moneda care-i poartă chipul”.

Nu există monedă în Țara Românească între domniile lui Basarab Laiotă (1473-1477) și Mihnea III (1658-1659). Este vorba despre o bulă sigilară.

*

Titluri de capitole

Volumul I: *Garderoba* (?) *Basarabilor*; *Costumul de cavaler* (?) *al voievodului*; *La curțile domnilor*; *măndre* (?) *șube de postav* și *pălării îmblănite*; *Tichiile stropite* (?) *cu perle*; *Portrete basarabești* (?); *Dulama pe trup*; *Cojoacele de samur*. *Un tron pentru o femeie*; *Nesecatele visterii ale unui voievod moldovean*; *Nunți domnești*

Căutări în orizontul timpului

rămase de pomină; Din catagrafiile unei averi: elegantul Mihnea și frumoasa Nedelca; Patima (?) conteșului; O pălărie voievodală în trei colțuri (?); Haina românească sub domnia lui Altîn Bei, prințul aurului; O dulamă de șahmarand pentru un codru de pâine; Beizadeaua ostatec cu perucă pudrată.

Volumul II: Oltenia în zilele neamului; Demonul luxului și legile somptuoase (?); Canari, parasoluri și cățeluși cilibii; Desfrânatele podoabe ale jupâneselor din Principate; Noile toalete femeiești și vechile patimi; Luxul ruinător; Scandal în timpul lui Caragea: albele atlasuri ale Tarsiței; O întâmplare la curte sau nenorocirile unei crinoline.

Pag. 7: „Ca pretutindeni în orânduirea feudală... nimic nu reflectă mai discrepant (?) inegalitatea dintre oameni...”

Pag. 7: „Pe toată întinderea istoriei noastre, ca de altfel în toate țările continentului, boierimea deținătoare de bunuri, latifundii și aur, desfășoară un lux fără limite...”

În „toate țările continentului” clasa conducătoare nu era a „boierilor”. „Bunuri, latifundii și aur” = tautologie.

Pag. 7-8: „Or, în contrastul acesta violent dintre hainele de dimie... și ștofele de aur venetice (?), cu care se împodobesc divaniții și voievozii...”

Dar existau și boieri, care se îmbrăcau foarte bine și care nu erau boieri de divan, „divaniți”.

Pag. 8: „... încenușarea oricărei conștiințe românești...”

Pag. 8: „... pricina involburatelor răscoale ale măselor obidite, trăznete de mânie care brăzdează, când și când, cerul Principatelor noastre”.

Pag. 32: „... neamuri care se nasc cu sabia în mână, în învâlmășagul luptelor...”

Pag. 33: „De la un capăt până la altul al țării e câmp de luptă cinci secole de-a rândul și pământul răsună de vuiet și larmă, de gloate care se înfruntă, de zăngănit de săbii și suier de săgeți. Flăcările pârjolesc totul în cale. Doar sufletul poporului rămâne neatins de vâlvătaia lor mistuitoare”.

Pag. 40: „Ostași valahi... își comandă sub Radu I, armuri în Republica venețiană”.

Nu ostașii, ci voievodul lor, Radu I, a comandat aceste armuri.

Pag. 43: Gisantul „poartă plete lungi, căzând pe umeri, și barbă de Christ”.

Pag. 44: Personajul din mormântul nr. 10 „... pe capul împodobit cu plete lungi, care-i încadrau fața de Christ”.

Pag. 56: Vladislav I „cu plete lungi, lăsate pe umeri și cu barbă de Christ”.

Pag. 127: „Bănuim astăzi cât de trainice trebuie să fi fost cămășile acestea importate de aiurea sau țesute în țară de zelarii noștri [este vorba de cămăși de zale] de vreme ce multe din ele au înfruntat veacurile și în pământ îngropate.” (?)

Pag. 185: „Milița Despina [se numea în realitate Despina], această „mater dolorosa” a istoriei noastre, nu mai era doamnă a țării, ci doar o sărmană femeie văduvă și pribeagă prin Ardeal.

Și straiele cernite și triste reflectă noua ei stare și sufletul frânt (?) sub povara nenorocirilor...”

Pag. 189: În tabloul votiv de la biserica bolniței Cozia, Roxandra „alături de noul ei domn și stăpân, Radu Paisie, cel care mai păstrează încă și numele și candoarea și pletele lungi purtate în vremea călugăriei lui, de fiul lor Marcu și de fiica lor Zoița”.

E vorba în realitate de fiica Zamfira. Voievodul Radu nu și-a mai păstrat numele călugăresc de Paisie. Numele „Radu Paisie” apare doar în cronica boierească a țării. Pletele lungi se purtau în epocă și de către laici.

PAVEL CHIHAI A

Pag. 207: Despre Petru cel Tânăr: „Bogăția acestui tânăr, descendent de voievod-cioban“.

Mircea Ciobanul nu a fost voievod-cioban, ci s-a ocupat cu negoțul oilor înainte de a deveni voievod.

Pag. 233: „Avem apoi destule dovezi că Mihai Viteazul, acest fost mare ban al Craiovei, nu disprețuia nici el frumusețea straielor și nici apa de trandafiri.“ (?)

Capitolul XI

DOUĂ RAPOARTE ALE ARHITECTULUI IOAN SCHLATTER, DIN ANUL 1847

După prodigioasele înfăptuiri din epoca voievodului Constantin Brâncoveanu, când se refac și se consolidează vechile monumente de artă ale Țării Românești, a urmat o încetinire a activității constructive. În acest interval de mai bine de un secol monumentele au avut de suferit, iar mănăstirile, cu prețiosul lor inventar de obiecte de artă și de manuscrise, nu au fost întotdeauna bine îngrijite. A fost necesară intervenția energică, plină de bune intenții, a domnitorului Gheorghe Bibescu (1 ianuarie 1842-7 octombrie 1848) ca această stare de lucruri să se îmbunătățească¹. Atât din *Chestiunea mănăstirilor închinat*e, cât și din rapoartele sale de activitate din Obșteasca Adunare, se poate deduce grija deosebită pe care acest domnitor o vădește pentru vechile monumente ale Țării Românești. Gheorghe Bibescu și-a dat seama de complexitatea acestor lucrări, și, în vederea executării lor, angajează pentru prima oară la noi arhitecți din străinătate, cu studii de specialitate și experiență, cum au fost vienezii Iulius Fraivald², Anton Heft și Ioan Schlatter. Dintre aceștia, ultimul primește titlul de «arhitect mănăstiresc», de numele lui legându-se mai toate restaurările ce se efectuează în Principat până către sfârșitul secolului al XIX-lea.

Ioan Schlatter a fost conducătorul efectiv și șeful tuturor acestor lucrări. El stabilea natura și volumul reparațiilor, ridica relevee și proiecta, administra șantierele și supraveghea bunul mers al lucrărilor. Pentru că toate aceste operații îi depășeau posibilitățile, el a angajat conducători la fiecare șantier mănăstiresc, precum și desenatori pentru înfăptuirea proiectelor. Toamna sau iarna, când lucrul se încetinea sau se oprea cu totul, Schlatter și colaboratorii săi pregăteau planurile necesare campaniei din anul care urma, redactau contracte și devize, întocmeau acte justificative, cerute de controlul statului, și rapoarte de necesitate³.

Este evident că viziunea de «restauratori» a acestor pionieri, nefamiliarizați cu trăsăturile artei din Țara Românească, care au reconstruit vechile edificii fără grija de a le conserva aspectul original, este contestabilă. Modernizarea în stil neogotic a vechilor noastre mănăstiri este, pe drept, considerată în prezent «desfigurantă»⁴, fără să se conteste însă aspectul romantic al acestor realizări nereușite din punct de vedere artistic.

Manuscrisele păstrate de la primii arhitecți din Țara Românească, din nefericire lipsite de planșele anexe (îndepărtate, probabil, cu intenție), constituie însă documente pentru istoricul de artă. Sunt primele scrieri de specialitate ale unor constructori care descriu aspectul, materialele, tehnica, starea de conservare a monumentului pe care intenționează să îl refacă. După mențiunile mărunte, dar nu lipsite de importanță, ale «catagrafiilor» mănăstirești, descrierile vechilor monumente întocmite de arhitecți oferă un material valoros de cercetare.

Constatăm că rapoartele de necesitate (de materiale și lucrări) ale arhitecților conțin nu numai proiecte ale noilor clădiri care urmează să se construiască în incinta mănăstirilor, ci și situația vestigiilor care se dărâmă sau trebuie dărâmate. Este de la sine înțeles că aceste considerații despre monumente condamnate la pierdere definitivă sau la dispariție sub zidurile noilor construcții, redactate în prezența deschiderii șantierelor respective, sunt de mare importanță, ele permițând reconstituirea virtuală

a acestor monumente.

Pentru evoluția artei noastre vechi, în care distrugerile – uneori premeditate, ca cele din epoca «restaurărilor» din a doua jumătate a secolului al XIX-lea – au nimerit numeroase etape, creând goluri într-un șir care a fost continuu și expresiv, reconstituirea vechilor monumente nu poate decât să întrească hiatusurile acestei evoluții și să îmbogățească semnificația operelor existente.

În *Anexa* ce urmează publicăm două rapoarte ale arhitectului Ioan Schlatter, traduse în românește (originalele fiind redactate în limba germană), unul (numerotat 129) întocmit la 30 septembrie 1847⁵, iar celălalt (numerotat 135) la 13 noiembrie al aceluiași an⁶. Ele sunt adresate Departamentului Credinței, primul – în legătură cu «starea în care se află zidirea Sfântei Mitropolii din orașul Târgoviște» – fiind cerut de însuși domnitorul Gheorghe Bibescu, iar celălalt, – conținând raportul «în general pentru toate clădirile mănăstirești ce se află în lucrare», propunându-și să arate înfăptuirile din campania de lucru din vara lui 1846 – constituind obișnuita dare de seamă către departament.

Importanța acestor documente este evidentă. În primul raport se afirmă pentru întâia oară și de un martor ocular că biserica Mitropoliei din Târgoviște a fost înălțată în două etape de construcție. Se avansează însă totodată ideea nefastă – care ulterior a fost pusă în aplicare – a dărâmării acestui monument. În cel de-al doilea raport se arată că actuala biserică a mănăstirii Bistrița este construită pe altă temelie decât cea veche – deci nu mai păstrează nimic din vechiul plan; campania de dărâmări a «clădirilor vechi» de la Cozia; inițierea construirii seminarului Episcopiei Argeșului; găsirea unor «temelii vechi» la «pivnița cea mare despre apus» a mănăstirii Dealu și dărâmarea «turlor celor mici» de la biserica acestei mănăstiri, și, în sfârșit, paragraful cel mai interesant din acest raport, despre restaurarea Turnului Chindiei din Curtea Domnească din Târgoviște, în care se precizează că nu s-a putut executa consolidarea cu zidărie a turnului, deoarece «toată zidirea era alcătuită prin multe adaosuri, care neavând nici o legătură, amenința cu căderea», și că turnul avusese «un soclu mai vechi».

ANEXE

I

30 septembrie 1847, București. *Raportul arhitectului Ioan Schlatter către Departamentul Credinței*

Cinstitului Departament al Credinței.

În urma înaltei porunci a Măriei Sale lui Vodă ce prin grai mi s-au dat, atîngătoare de cercetarea stării în care se află zidirea Sfântei Mitropolii din orașul Târgoviște, cu cinste vă raportuiesc următoarele: Luând în deaproape băgare de seamă zidurile și construcția bisericii de mai sus zisă am găsit, că această zidire, deși nu prea are soliditate... va mai putea ezista un curs de vreme, fără a amenința cădere și precum am văzut s-au și făcut de puțin⁷ un meremet⁸ la învelitoare și altele care cel puțin o apără de vremi urâcioase, iar portalul din naintea bisericii⁹ trebuiește dărâmat într-un soclu mărginit, fiindcă bolțile lui, ce sunt așezate pe stâlpi de piatră, sunt prea rău crăpate și se țin numai în niște legături de lemn care fiind putrezite la întâmplare de cutremure va amenința căderea.

Cât despre meremetul sau reformarea acești ziduri îndrăznesc a-mi da părerea să nu i se facă vreo reparație mai întinsă, ci a se lăsa în starea pă cum să află până când

se va găsi înlesnirea a se clădi biserica din nou, fiindcă nu numai construcția ei nu iartă a se putea face vreo reformare frumoasă, ci chiar zidurile nu au destulă soliditate ca să se poată zidi de-asupra lor care de trebuință este a mai înălța zidurile spre a dobândi proporție bună fiindcă biserica dintr-un început era clădită numai cu cinci turlle, adăugându-se în urmă un amvon cu trei turlle ce acum formează împreună un grup cu opt turlle, ce se poate înțelege după zidurile clădirii care sunt mai înalte și mai solide decât cele de la amvonu¹⁰ – pă lângă aceasta se află pardoseala bisericii cu mult mai jos decât fața curții care este o mare greșală, și vrând să se ridice pardoseala mai sus atunci se înțelege că trebuie să se facă și un brâu jur împrejur care va întrerupe și mai mult proporția înălțimei și a mai înălța biserica nu iartă, zidurile neavând îndestulă soliditate.

Așadar având toate împotriva bunelor reguli va fi o cheltuială zadarnică a reforma această zidire.

Anul [I] 1847 sept [embrie] 30

Nr. 129

[Ioan Schlatter]

II

13 noiembrie 1847, București. *Raportul general al arhitectului Ioan Schlatter către Departamentul Credinței*

Cînsitului Departament al Credinței,

Plecat raportuiesc în general pentru toate clădirile mănăstirești ce se află în lucrare, arătând Cînsitului Departament înaintarea ce au luat aceste clădiri în vara trecută.

I. Clădirea Mănăstirii Bistrița

Clădirea de căpetenie, cu două caturi, din fața mănăstirii, în lungime de 48 stâneni, s-au isprăvit din roșu încă din anul 1846, tencuindu-se în vara trecută peste tot, pe dinăuntru și din afară. Fața din afară s-au zugrăvit peste tot, fiind și toate ferestrele așezate. Asemenea a doua clădire despre curtea economiei s-au isprăvit din roșu și s-au învelit, tencuindu-se și o parte din ea; pivnițele, bucătăria și brutăria ce se află într-această parte de clădire, precum și încăperile din cele două turlle despre răsărit, s-au boltit toate, fiind acum apărate de vreo primejdie de foc.

Clopotnița s-a ridicat până la jumătate din înălțimea ei hotărâtă¹¹, fiind toată zidită cu piatră necioplită, afară numai colțurile și pervazurile ferestrelor și a ușilor ce s-au făcut cu piatră cioplită. Temeliile de la clădirile economiei despre râul Bistrița, în lungime de 30 stâneni, s-au ridicat la o înălțime de 3 stâneni și s-au zidit peste tot cu piatră; la aceste clădiri fiind poziția locului favorabilă s-au mai făcut încă o altă pivniță afară de ceea ce este proiectată în plan. Isprăvindu-se pivnița cea mare s-au ivit într-însa un izvor, care a înecat toată pivnița cu apă și [...] s-au făcut un canal în toată lungimea curții economiei. Acest canal în lățime de 2 muhuri¹² și înălțime de 4 muhuri, este zidit peste tot cu piatră și boltit de-asupra cu cărămidă [...]. Canalul s-au săpat mai peste tot în adâncime de vreo 4 stâneni și nefiind pământul bun, cu multele ploi din vara trecută să tot surpa șanțul prin care s-au pricinuit cheltuieli însemnătoare.

Biserica cea veche s-au dărâmat și s-a început temeliile celei noi¹³, aceste temelii s-au făcut în adâncime de un stânen și jumătate și s-au ridicat până acum de un stânen și jumătate de la fața curții în sus. Soclul împreună cu ciubucile lui s-au

PAVEL CHIHAI A

făcut tot de piatră spumoasă și cioplită bine. Ferestrele și ușile s-au isprăvit toate, precum și o parte din geamurile lor care se vor găti peste iarnă.

Toate clădirile de căpetenie, împreună cu clopotnița și clădirile economice, se vor putea găti cu totul până la sfârșitul anului viitor, de va fi vremea favorabilă, iar biserica se va găti numai din roșu.

Lucrarea acestei mănăstiri se isprăvea cel puțin cu un an mai înainte de era locul regulat, prin care s-a pricinuit multe piedice, mai cu seamă la săparea șanțurilor.

Clădirea însă câștigă foarte mult prin a ei frumoasă poziție și pot zice că atât tehniceste, cât și artisticeste se poate compara cu una din cele mai frumoase clădiri din Germania¹⁴, fiind tot deodată și prea bine executată de domnu Iulius Fraivald¹⁵, conducătorul acestei clădiri, carele prin neîncetată silință și râvnă ce au arătat în slujba sa merită multă laudă, căci la o mulțime de lucrători neînvățați ce se aflau acolo și la un asemenea loc neregulat, numai prin neostenita silință a numitului Fraivold s-a putut săvârși o lucrare așa de grea și întinsă.

2. Clădirea Mănăstirii Tismana

Fiindcă materialul trebuincios pentru această clădire nu se pregătise din vreme, de aceea și zidirea s-au început târziu și pentru a înlesni transportul materialelor, era de trebuință a se deschide mai întâi comunicația cu mănăstirea și a se îndrepta locul pentru așezarea materialelor, pentru care sfârșit¹⁶ s-au și dărâmat clădirile cele vechi ale economiei din curtea din afară precum și poarta din nainte, și curățindu-se tot molozul și piatra, s-a mai săpat curtea prin care s-au îndreptat și s-au lărgit locul peste tot. Afară de aceasta s-au făcut un zid pe partea din afară a drumului celui vechi și un pod de piatră prin care s-a dres și drumul, având o pantă de vreo 6% adică 6 stâneni la sută. La inspectia mea din urmă ce am făcut la sfârșitul lui octombrie, se apropiase săvârșirea lucrărilor mai sus zise fiind și comunicația drumului deschisă; prin unele locuri s-au mai făcut niște ziduri mai mici pentru mai buna întemeiere a lui. La clădirea economiei de sub mănăstire, s-au gătit o casă cu șase odăi precum și grajdurile și magaziiile, fiind a se face numai șopronurile care nu s-au putut începe de est timp ne mai ertând vremea¹⁷.

Într-aceste încăperi va șede personalul inspecției și străini voiajori, precum și lucrători d-acolo, până când se vor găti clădirile de căpetenie ale mănăstirii, care gândesc că de va fi vremea favorabilă și materialul de ajuns, se vor găti toate din roșu până la toamna viitoare și se vor și înveli și în anul (1)849 se va isprăvi toată lucrarea¹⁸.

3. Clădirea Mănăstirii Cozia

Această clădire, ca și cea de mai sus, s-a început prea târziu: nefiind materialele pregătite, zidirea s-a urmat cu o mică cătățime de meșteri, cu care însă tot s-a făcut est timp temeliile și pivnițele. De la cele două clădiri din fața mănăstirii ce se face în dreapta și stânga¹⁹, asemenea s-a scos o cătățime mare de pietre pentru soclu, care se vor lucra peste iarnă și se vor așeza în primăvară ca să se poată înveli aceste două clădiri până în mijlocul verei viitoare: sunt de părere să se isprăvească mai întâi aceste clădiri peste tot, spre a se putea lăcui, dărâmându-se apoi peste iarnă toate celelalte clădiri vechi²⁰. Cu toate că la clădirea acestei mănăstiri se vor face multe temelii, mai cu seamă despre nord și răsărit, dar lucrarea d- aici tot nu va pricinui atâta greutate ca cea de la mănăstirea Bistrița.

Piatră este multă în partea locului din cea mai bună calitate și se află chiar pe locul clădirei o cantitate mare de piatră asemenea; se află aproape de mănăstire un fel de piatră spumoasă din care se vor face soclurile, ciubucile, stâlpii și altele fiindcă se lucrează prea lesne.

Căutări în orizontul timpului

Pentru transportul materialurilor și aducerea meșterilor s-au luat cele mai bune măsuri și nădăjduiesc că această clădire va înainta prea bine fiindcă stăruie și cinstita Direcție și întrebuințează toate mijloacele pentru înaintarea lucrărilor.

4. Clădirea seminarului Episcopiei Argeșu'

La această clădire²¹ s-au ridicat toate temeliile până la soclul de piatră, nefiind cu putință a se face mai mult fiindcă lucrarea s-a început târziu. Pământul de pe locul clădirei este prea bun²², fiind și temeliile solide și bine lucrate, fără a se face risip în materiale. Peste iarnă se vor ciopli pietrele pentru soclul clădirii²³ și se va lucra toată lemnăria trebuincioasă ca să se poată găti zidirea din roșu în vara viitoare și a se înveli cu vreme bună²⁴. După arătarea cinstitei Direcții această clădire s-au pregătit toate materialurile trebuincioase, de unde urmează că nu se va împiedica lucrarea dintr-aceasta.

5. Clădirea Mănăstirii Dealu

a) Casele domnești și arhieresti s-au zugrăvit din roșu și s-au învelit peste tot cu fier, și zidul de piatră al terasei ce desparte aceste două clădiri s-au ridicat până la par-malâk; asemenea și clădirea mică despre apus s-a isprăvit din roșu, fiind și coperișul ridicat, care însă până acum nu s-au învelit cu fier neavând contraci²⁵ materialul trebuincios. De la clădirea cea mică despre răsărit s-a ridicat temelia din afară cu un talus de piatră cioplită, iar pivnița de zarzavaturi ce se împreună cu această clădire, s-a isprăvit având numai a se înbolți și zidurile încăperilor ce se face d-asupra ei, c-au ridicat la înălțimea de vreo 10 palme și s-a învelit vremelnicește peste tot cu scânduri; asemenea și temelia clopotniței s-au făcut și ea învelit vremelnicește cu scânduri. Pivnița cea mare despre apus s-a săpat mai toată, săpându-se acum curtea și locul dimprejurul mănăstirii, ca până la primăvară să fie tot locul clădirii îndreptat. Săpătura pământului de la această clădire a pricinuit multă greutate, fiind și locul prea neregulat. Săpându-se șanțurile s-au ivit în pământ o mulțime de temelii vechi²⁶, care mai cu seamă a împiedicat lucrarea foarte mult.

b) Reparația bisericii s-a început încă din iarna trecută și s-a isprăvit mai toată pe din afară. Turlele cele mici s-au dărâmat, pentru care s-au și cioplit o mare câțime de pietre²⁷, aceste pietre nu s-au putut sui până acum ne mai iertând vremea a se zidi.

c) Turnul²⁸ din orașul Târgoviște s-a ridicat până la jumătate din înălțimea hotărâtă. Soclul ce are o înălțime de vreo 4 stânjeni s-au îmbrăcat până sus cu piatră²⁹, iar trupul de la soclu în sus s-a zidit în pereghel³⁰ de cărămidă, ce se va tencui în urmă. În proiectul turnului se hotărâse ca să rămâie toată zidirea cea veche și a se îmbrăca numai pe dinafară, aceasta însă nu s-a putut face fiindcă³¹ când s-a început lucrarea, s-a văzut că toată zidirea era alcătuită prin mai multe³² adaosuri³³ care neavând nici o legătură amenința cu căderea; așa dar trebuința cerea a se dărâma soclul cel vechi³⁴ și a se zidi peste tot din nou; aceasta a îndoit lucrarea, fiind însă o întâmplare neprevăzută.

Toate lucrările de mai sus zice se vor putea isprăvi în cursul anului viitor de nu va fi lipsă de material și de lucrători; și va fi de trebuință să se dea poruncă cinstitei Direcții ca să îngrijească din vreme toate materialurile trebuincioase, mai cu seamă Direcții ca să silească și contracturile ca să încep de est piatră, lemne și scânduri, asemenea să se silească și contracturile ca să încep de est timp toate contracturile cu meșteri trebuincioși și lucrători, adevărate bine și să-i supuie cinstitului Departament spre știință, asemenea să fie îndatorat a aduce un meșter învățat care să stăruiască neîncetat pe lucru, ca în lipsa contraciului să se poată înțelege cu arhitectul sau conducătorul lui cât și cinstita Direcție a acestei clădiri; lucrătorii să se plătească după contracturile lor...

PAVEL CHIHAI A

d) Lucrarea drumului³⁵ nu s-a urmat în acest an cu acea silință cu care trebuia să se urmeze...

6. Clădirea spitalului din Craiova

Această clădire s-a învelit în toamna trecută și s-a tencuit pe jumătate. Pivnița și magazinele spitalului s-a boltit peste tot, tocurele ferestrelor s-au isprăvit, fiind și unele în lucrare [...]. Până în toamnă să va isprăvi toată clădirea...

Anul 1847 nov [embrie] 13
[Ioan Schlatter]

Note

¹ Teodora Voinescu, *Principii conducătoare în restaurarea monumentelor artistice de la Bibescu și până azi*, în *Analecta*, II (1944), p. 140-144.

² Viorica Malacopol, *Date în legătură cu activitatea arhitecților Fraiwald*, în *S.C.I.A.*, tomul II (1964), nr. 2, p. 332-333.

³ Teodora Voinescu, *op. cit.*, p. 142.

⁴ Dumitru Năstase, *Restaurarea monumentelor de artă medievală în Republica Populară Română*, în *S.C.I.A.*, VII (1960), nr. 1, p. 146; Rada Teodoru, *Mănăstirea Tismana*, București, 1966, p. 13.

⁵ Arh. Naț. Buc. *Fond. Min. Cult. și Instr. Publ.*, 1743/1845, f. 37-37v. Textul în limbă germană, autograf, al lui Schlatter, se găsește în același dosar.

⁶ *Ibidem*, f. 39-43. Textul în limba germană, autograf al lui Schlatter, se găsește în același dosar.

⁷ Se subînțelege: „puțin timp”.

⁸ Meremet-uri=a repara (turc, mereme-t). Tikin, *Rumänisch-Deutsches Wörterbuch*, vol. II, Bukarest, 1906, p. 967).

⁹ În realitate, pridvor. Fotografii reprezentând pridvorul, capitellurile și balustrada pridvorului sunt reproduse de N. Ghika-Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia*, partea a IV-a, București, 1936, pl. DLXXVI, fig. 956 și pl. DLXXVII, fig. 957 și 958. Imaginea acestui pridvor se află și într-o acuarelă de Carol Popp de Szatmary, reprodusă de Sp. Cegăneanu, *Câteva observații în legătură cu vechea Mitropolie de la Târgoviște*, în *Bul. Com. Mon. Ist.*, VI (1913), p. 126. Baza de piatră a crucii de pe cupola pridvorului, vizibilă în acuarelele lui Szatmary, se află desenată de D. Butculescu (Ms. la Muzeul Orașului București, Inv. 12482/a, f. 75) și ea poate fi identificată printre bazele de cruci provenite de la biserica Mitropoliei din Târgoviște.

¹⁰ Cele două faze de construcție ale monumentului, aparținând voievozilor Radu cel Mare și Neagoe Basarab, au fost stabilite, cu ajutorul sculpturilor arhitecturale rămase (baze de cruci și portaluri), precum și a izvoarelor scrise și a materialului iconografic, de către Cristian Moisesescu, *Etape de construcție la biserica Mitropoliei din Târgoviște*, comunicare la Sesiunea Muzeelor, București, 1966. D. Butculescu, (*op. cit.*, loc. cit.) ne informează că „biserica avea 30 m înălțime până la crucea pantocratorului”.

¹¹ În inscripția de la clopotnița mănăstirii Bistrița se arată că în anul 1845, domnitorul Gheorghe Bibescu a hotărât dărâmarea vechiului edificiu aflat în ruină (N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, fasc. I, București (1905), p. 201). Vechea clopotniță construită (mai puțin probabil refăcută) la 1683 de către „Constantin vel spătar Brâncoveanu”, viitorul voievod, prezenta pe fațadă un relief înalt de piatră înfățișând un vultur bicefal, emblema Cantacuzinilor (Vezi și cap. *O emblemă cantacuzină la Muzeul național de antichități*).

¹² Muhe (muche) -uri=muche, canat, (Mold., mucheriu=rindea cu care dulgherul îndreaptă scândura pe muche). (Lazăr Șăineanu, *Dicționar universal al limbei române*, Craiova, 1914, p. 479). În secțiune, canalul se prezenta așadar hexagonal, cu o latură mare în partea inferioară și alta mică în cea superioară.

¹³ Prin urmare, biserica nouă nu păstrează nimic din conturul locașului precedent. Schița de plan a lui Weiss (de prin 1728-1731) este unica mărturie a planului vechii biserici a Craioveștilor (Vezi M. Popescu, *Oltenia în timpul stăpânirii austriece*, în *Bul. Com. Ist.*, XIX(1926), p. 100).

¹⁴ În raportul din 20 iulie 1848 (Arh. St. Buc. *Fond. Min. Cult. și Instr. Publ.*, 1754/1848, f. 872,

Căutări în orizontul timpului

la Teodora Voinescu, *op. cit.*, p. 143), Ioan Schlatter afirmă: „În cele din urmă trebuie să fac remarcă că mănăstirea Bistrița socotindu-se a ei osebă frumoașă și pitorească poziție se poate compara atât prin buna construcție cât și prin a ei frumoasă arhitectură cu cele mai frumoase asemenea așezăminte din Europa” (textul autograf în limba germană și traducerea în același dosar). Aceste considerații ale lui Schlatter vădese că el construia premeditat monumente care nu aveau nici o legătură cu tradiția artistică a Țării Românești.

„Bibescu năzuia să redea Tismanei aspectul de cetate care reieșea din vechile hrisoave. Arhitectul Schlatter și meșterii săi au construit deci în locul vechilor clădiri ale incintei turnuri masive, încoronate cu creneluri și turnulețe de pază asemănătoare celor pe care le avuseseră cetățile feudale din Apus, dar nu mănăstirile românești” (Rada Teodoru, *op. cit.*, p. 13).

¹⁵ Schlatter arată că numai prin „silița cea mare și stăruirea” lui Iulius Fraiwald „s-au putut apropia până acum atât de mult sfârșitul fără vreo întâmplare primejdioasă” (Viorica Malacopol, *op. cit.*, p. 333).

¹⁶ Aici în sensul de „scop”.

¹⁷ În raportul despre activitatea șantierului Bistrița din vara lui 1818 (Arh. Naț. Buc., *Fond. Min. Cult. și Instr. Publ.*, 1503/1848, la Teodora Voinescu, *op. cit.*, p. 143), Schlatter arată că în campania din 1817 se dărâmaseră, în afară de clădirile „economii de sub deal”, „ruinele din curtea din afară” și se executase „la drumul mănăstirii un zid lung de susținere”. În primăvara anului 1848 „s-a mai dărâmat o parte din zidurile vechi și clopotnița. După aceea, s-a început să se sape temeliile clădirilor din față și despre sud, în lungime de 51 de stânjeni, care clădire s-a ridicat până la grinzi”. Schlatter spera să termine „din roșu” aceste construcții până în toamna aceluiași an. La aripa dinspre nord, unde el socotea să poată păstra o mare parte din zidurile vechi, urma să refacă numai învelitoarea și să execute câteva modificări interioare.

¹⁸ Faptul că în toamna lui 1848 construcțiile sunt terminate de roșu (vezi nota precedentă) arată buna organizare și planificare a lui Schlatter.

¹⁹ Clădirea „din dreapta” (dinspre sud) a fost demolată în 1961, cealaltă, dinspre nord se păstrează până în zilele noastre. (Vezi N. Constantinescu, *Cercetările arheologice de la Cozia, în Mitropolia Olteniei*, XVII (1965), nr. 7-8, p. 598 și fig. 2, p. 589).

²⁰ În iarna anului 1847 (ulterior redactării raportului de față, întocmit la 13 noiembrie 1847) „s-au dărâmat jumătate din încăperile cele vechi cu antreul și clopotnița”. Clopotnița mănăstirii, care dăinuia poate din vremea lui Neagoe Basarab – de când datează temeliile sud-vestice ale mănăstirii (N. Constantinescu, *op. cit.*, fig. 2, p. 589) – sau era chiar mai veche, a fost ruinată în timpul războiului dintre austrieci și turci din 1788, când turcii, însoțiți de „salahori și ciocânașii ocnei de la Măglasiu... au sfărâmat... toate zidurile [...] și încă au găsit turcii și sâne de aur și argint pe care domnul ctitor le pusese în zidul clopotniței...” [*Cronograful lui Dionisie Ecclesiarhul (de la 1764-1815), în Tesauru de monumente istorice*, II (1863), p. 176]. În primăvara anului 1848 „s-a pus în lucrare așezarea soclurilor la clădirile numite (cele două pavilioane din fața bisericii – N. Constantinescu, *op. cit.*, loc. cit.) și s-a ridicat zidirea unei clădiri până la începutul cercurilor de la ferestrele catului de jos, iar la a doua clădire până la catul de sus, la care s-a suit și grinzile”. În luna iunie a anului 1848 s-au întrerupt lucrările din lipsă de bani (Ms. 1503/1848, f.72).

²¹ În legătură cu începutul construcției acestui seminar, care avea să nu se termine niciodată, vezi Pr. Nicolae Șerbănescu, *Istoria bisericii Mănăstirii Curtea de Argeș*, în *B.O.R.*, LXXXV (1967), nr. 7-8, p. 55.

²² Prin urmare, pe acel loc nu existau temelii mai vechi. Aceasta se explică prin faptul că fundația săpată pentru seminar se afla în afara incintei mănăstirii, la sudul ei.

²³ Este probabil că din același spirit de economie a materialelor s-au refolosit, sculptându-se din nou, și o serie de profile de pe aria mănăstirii, provenite de la ancadramentele de piatră, dispărute în întregime, ale edificiilor monastice, dărâmate la „restaurarea” din 1875-1880.

²⁴ Se subînțelege „având vreme bună”.

²⁵ Contracciu=arendăș al statului, concesionar (N. Fillmon, *Ciocoii vechi și noi: „Contraccilor cari luau prin sultan-mezat strângerea veniturilor țării”) („contract” + sufix „giu”) (H. Tiktin, *Rumänisch – Deutsches Wörterbuch*, vol. I, București, 1895, p. 408).*

²⁶ Vezi Constantin Bălan, *Mănăstirea Dealu*, București, 1965, p. 11-12.

²⁷ Prin urmare, turlele mici de la biserică mănăstirii Dealu sunt refăcute în întregime.

²⁸ Turnul Chindiei din incinta palatului domnesc din Târgoviște.

PAVEL CHIHAI A

²⁹ N. Constantinescu și Cristian Moisesu (*Curtea Domnească din Târgoviște*, București, 1965, p. 43) arată că „desenul lui M. Bouquet din 1840 înfățișează Turnul Chindiei cu baza piramidală din cărămidă și mult mai scund, ceea ce dovedește că refacerea sa a avut loc după această dată“. La restaurarea despre care se relatează în raportul de față s-a executat „placarea bazei piramidale cu blocuri de piatră“ (*Ibidem*, p. 44).

³⁰ Perghel-uri=compas, cerc (Dimitrie Cantemir, *Istoria Ieroglifică*: (Copacii erau) „unul de altul (deopotrivă) de departe, cum cu pirghelul ar fi fost puși“. Alex Odobescu, *Mihnea Vodă* (ed. 1894): „Uși cu tocuri de piatră... aduse sau în îndoit perghel“ (H. Tiktin, *Rumänisch – Deutsches Wörterbuch*, vol. III, Bukarest, 1911, p. 1145). N. Constantinescu și Cristian Moisesu (*op. cit.*, p. 44) arată că întregul parament a fost placat cu cărămidă. O placare asemănătoare o constatăm la refacerea din 1863, executată de arhitectul vienez I. Lipizer, a bisericii Crețulescu din Târgoviște. „Zidirea în perghel“, adică în arcuri de cerc este menționată în legătură cu cele patru arcuri executate la limita superioară a bazei piramidale, acolo unde întâlnește cilindrul turnului.

³¹ Se subînțelege „fiindcă atunci“.

³² Urmează cuvintele barate „ziduri adăugate în urmă“.

³³ Prin urmare, încă înainte de refacerea din 1847, Turnul Chindiei trecuse prin mai multe faze de construcție (soclul de cărămidă marcând una dintre ele), evidente la începerea lucrărilor de restaurare.

³⁴ Soclul de cărămidă desenat de M. Bouquet în 1840 a fost, așadar, dărâmat înainte de construirea din piatră a noului soclu.

³⁵ Referință la drumul care leagă orașul Târgoviște de mănăstirea Dealu, despre care D. Butculescu (*op. cit.*, loc. cit.) scrie: „Șoseaua care vine din Târgoviște este făcută în 1847 pentru a putea transporta materialul“ (necesar lucrărilor de restaurare).

Capitolul XII

EXCURSIILE ARHEOLOGICE DIN 1860 ȘI 1861 ALE MAIORULUI D. PAPPAZOGLU.

S-a subliniat de multe ori meritul primilor cercetători ai artei vechi românești, al celor care, cu un secol în urmă, au inventariat monumentele existente la data aceea și au consemnat unele aspecte, însoțindu-le adesea de prețioase desene sau chiar imagini colorate. Evident, valoarea acestor însemnări este diferită, după pregătirea și interesul fiecăruia; nu putem compara, de pildă, scrierile cu un caracter evident ocazional ale lui D. Butculescu sau D. Pappazoglu cu studiile temeinice, care pot fi consultate și în prezent, ale lui Alexandru Odobescu. Dar însăși trecerea în revistă a unor edificii sau piese muzeale, actualmente dispărute, modificate sau degradate, este de o mare importanță, poate nu îndeajuns pusă în lumină. Dintr-un bun obicei, acești amatori de vechi monumente desenau ei înșiși ceea ce vedeau (de pe urma lui D. Butculescu, de pildă, au rămas o serie de carnete de schițe interesante¹) sau se întovărășeau cu graficieni sau pictori, care le executau «instantaneele» dorite. Așa se explică faptul că, de la interesantele «excursii arheologice» din jurul anului 1860, în preajma secularizării averilor mănăstirești (1864), ni s-au păstrat numeroase scrieri și, totodată, carnete cu reproduceri care le ilustrează în chip firesc.

Numai câteva din caietele rămase din această vreme au văzut lumina tiparului². Unele s-au pierdut, se pare, pentru totdeauna. Cele mai multe se află încă în arhive, așteptând alcătuirea unui corpus de materiale care să însumeze aceste scrieri din secolul al XIX-lea despre arta veche românească.

Din nefericire, carnetele de schițe se află rătăcite de scrierile pe care le ilustrau și lângă care ar fi firesc să se găsească.

Despărțite, prin achiziții treptate sau disocieri administrative, caietele lui D. Pappazoglu, din 1860 și 1861, se pot consulta în prezent la Arhiva Națională din București³, iar schițele desenatorului său Carol Isler, care l-a însoțit în «excursiile arheologice», la Biblioteca Academiei, secția stampe⁴. Un argument în plus pentru ca aceste lucrări să fie păstrate sau, mai degrabă, tipărite împreună, îl constituie notațiile pe care D. Pappazoglu le face direct pe carnetul colaboratorului său, explicând unele imagini sau încercând unele transcrieri. Subliniem faptul că unele desene și notații ale lui D. Pappazoglu pe carnetul de schițe nu au corespondent în caietele păstrate. Numai coroborând toate aceste materiale vom putea reconstitui itinerarul arheologului amator și al desenatorului său.

Așa cum vom vedea în scrierile publicate în *Anexe*, lui D. Pappazoglu i-a revenit marele merit de a fi inițiat, printr-o scrisoare adresată domnitorului în 1859, acțiunea de cercetare și inventariere a bunurilor artistice și istorice medievale din Muntenia, efectuată în 1860 și 1861, în cadrul căreia îi vor fi repartizate districtele Prahova, Muscel, Dâmbovița și Olt. Propunerea îi „fu bine primită și măsurile fu pe dată luate, încât la anul 1860 fu orânduit de guvern, onorându-l drept Comisar din parte-i cu revizuirea mănăstirilor (...) luând desenator și traducător din limba slavonă pentru inscripții...”⁵.

În același an, Cezar Bolliac vizitează Râmnicu Vâlcea, Surpatele și Mănăstirea Dintr-un Lemn, iar A. Pelimon, județele Buzău, Râmnicul-Sărat și Ialomița. Mai târziu Alex. Odobescu (însoțit de pictorul G. Tattarescu, apoi de H. Trenk) va parcurge un lung itinerar, cu unele puncte de popas mai importante. Astfel, el va cerceta

PAVEL CHIAIA

mănăstirile și schiturile din jurul Piteștilor (Trivalea, Tutana, Bâscov, Cotmeana) și după o oprire mai îndelungată la Curtea de Argeș (cu vizite la Costești, Robaia, Cetatea Poienari, Berislăvești), va trece în Ardeal, apoi se va întoarce pe valea Oltului. În ultima parte a «excursiei» este vizitată mănăstirea Cozia, apoi numeroasele ctitorii din județul Vâlcea⁶.

Rezultatele «excursiilor arheologice» din 1860 și din anii următori sunt importante și ele stau în atenția cercetătorilor. D. Pappazoglu, Cezar Bolliac, A. Pelimon și Alexandru Odobescu nu au inventariat numai patrimoniul artistic național, ci au atras atenția asupra acestui tezaur legat de trecutul țării. Datele noi despre operele de artă medievală au fost preluate de unele lucrări literare (ca de pildă cele ale lui Alexandru Odobescu), au apărut în presa timpului și au fost folosite de muzeele nou înființate. Înainte de a intra în rafturile reci ale arhivelor, scrierile «excursionistilor arheologi» au cunoscut, prin urmare, o largă popularitate, adăugându-se temeiului conștiinței naționale.

Dacă lucrările lui G. Tattarescu⁷ și H. Trenk⁸, care au însoțit pe Al. Odobescu în «excursia» sa din 1860 sunt în prezent cunoscute, ele figurând în scrierile de specialitate, carnetul de schițe al lui Carol Isler, un grafician corect, dar lipsit de calități deosebite, colaboratorul lui D. Pappazoglu din 1860 și 1861, nu a făcut, până acum, obiectul unei prezentări. Este adevărat că artistul interesează mai puțin, dar valoarea de document a carnetului este cu totul deosebită, desenele se dovedesc exacte și ele ne pot ajuta pentru reconstituiri importante.

Intitulat *Album*, acest carnet – păstrat în Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei – cuprinde 54 de foi (împreună cu 2 foi volante), cu 108 desene, numerotate și adnotate de D. Pappazoglu, care le-a șampilat și le-a consemnat într-o listă de ilustrații aflată pe ultimele pagini⁹. O iscălitură («Carl Isler») care însoțește una dintre foile volante, unde apar desene după mănăstirile Predeal, Brebu și Argeș, permite ca să se atribuie întregul carnet lui Carol Isler, autor al unor litografii editate de D. Pappazoglu, ca de pildă «Chipuri de domni și vederi din România», «Trecerea Oltului de pandurii lui T. Vladimirescu»¹⁰ sau «Lupta de la Drăgășani»¹¹ (de la 7 iunie 1821), lucrări care urmăreau în primul rând, deșteptarea conștiinței patriotice, în preajma Războiului de neam. din 1877.

În *Anexele* lucrării de față vom publica fragmente din *Revista arheologică* (rămasă în manuscris), redactată de D. Pappazoglu la câțiva ani după 1861, după însemnările luate în «excursiile» din anii 1860 și 1861. În prima parte a *Revistei* sunt reproduse o serie de documente legate de această activitate.

În *Anexele* următoare vom publica fragmente din documentele din 23 februarie 1862, 30 decembrie 1875, darea de seamă a lui Titu Maiorescu din 31 decembrie 1875, documentele din 12 ianuarie 1876, 5 martie 1876 și 9 iunie 1876.

ANEXE

Revista arheologică a sfintelor monastiri din districtele Prahova, Dâmbovița, Muscelul și Olt din înalta aprobare la ani 1860 și 1861 după proiectul și cererea făcută de mine și primită de Domnu' la anul 1859 iulie 26.

f. 1 M-am ocupat¹², cu cel mai aprins zel, în toată vremea de arheologia Țerei mele și am putut dispoza în cele din urmă de o numeroasă colecțiune de tot felul de antichități din Țara mea, rod al neobositelor mele ostenele.

Chiar din anul încetării mele din serviciul militar [...] am îmbrățișat ocupația de a tipări tablouri cu subiecte naționale, cum și harta geografică a României, cu patriotică intenție de a le răspândi în România, a le înfige toți Românii prin pereții

Căutări în orizontul timpului

lor, înlocuind pe cele cu subiecte streine.

f. lv. La anul 1859 [...] am făcut cerere de a se revizui toate monastirile din statul Român, pentru înscrierea obiectelor istorice și arheologice, cum și bibliotecii [...] care îmi fu primită și se orândui 4 comisari împărțind districtele României, câte 4 la fiecare [...] iar D. Alexandru [Odobescu] și eu am fost luat cu ale noastre cheltuieli și desenatori¹³ de am desenat atât situațiunile cele pitorești ale lor cât și obiectele de importanță istorică și din care tablouri litografice s-au ilustrat și acest album.

Stimabilii mei și iubiți Români va primi și acest album care pentru prima oară apare în țara noastră și care precât puțința mea au stătut cu cheltuieli numai din marginile mele mijloace și cu artiști de litografie ce sunt astăzi în țara noastră făcui a se publica, ca să fie exemplu și altor Români de a începe a lucra și ei cu asemenea zel și dragoste...

[D. Pappazoglu]
1859, Iulie 26

f. 4 Prea înălțate Doamne,

Năstavnicii monastirilor închinat [...] posedând astăzi prin zestrele lor mai multe scumpe daruri lăsate de răposati înalți fondatori, precum sfinte vase scumpe, odăjdii grele, lucrate cu pietre scumpe, etc. [...] și din acestea cele mai multe cu inscripții sculptate și ținute având semnul dorințelor fondatorilor și altele antice evenimente, căci împrejurările de astăzi după critica poziției în care se află către țară acești streini, îngrijitori se poate primejdui siguranța acelor scumpe odoare, pierzându-se, astfel pentru totdeauna niște obiecte îndoite de scumpe, atât sub punctul de vedere material, cât și sub acel de caracter istoric ce poartă într-însele.

Subscrisul pornit de la zelul meu [...] îndrăznesc plecat de a spune Măriei Voastre următoare părere de va fi bine primită și Măria Voastră, ca să ordonați a se rândui oameni de credință, a merge pe la zisele mănăstiri și după alcătuirea unor exacte catagrafii a tuturor acelor obiecte [...] a se așeza [pe cele istorice] într-o ladă care să se pecetluiască cu pecetea onor Ministerului Cultelor și să se lase în păstrarea lor, până la luarea definitivelor dispoziții de acest Minister [...] căci într-alt fel multe suvenire va pierde țara noastră la acele sfinte monastiri.

[D. Pappazoglu]

Rezoluție: Se cuvine Ministerului Cultelor spre grabnică cuvenită lucrare.
(ss) A. Ion

f. 4v. Domnului Ministru al Cultului;

Prin a mea petiție, încă din luna Iulie am arătat Prea Înaltului Domnitor măsurile ce trebuie a se lua pentru catagrafierea tuturor obiectelor prețioase, cum și bibliotecile ce se vor fi aflând la sfintele monastiri închinat grecești.

... Dacă veți chibzui a se orândui trei oameni de credință, având cunoștințe de Istoria Țării, cum și de acele obiecte și care însoțindu-se și de către un scriitor angloaiat al Ministerului, se vor însărcina cu monastirile...

Acestor oameni [...] să li se sloboadă o diurnă convenabilă însărcinării lor de încredere cum și cai de poștă și trăsurile¹⁴ a merge pe la acele monastiri.

Subsemnatul, care am toată cunoștința din experiența ce am luat în curgere de mai mulți ani, mă voi însărcina (de veți binevoi) și Dumnezeuavoastră, cu vizitația monastirilor de prin districte, rămânând numai cele din Districtul Ilfov, Ialomița și Vlașca, a se vizita tot de acela ce va vizita pe cele 14 din Capitală (...), ca în acest fel să se poată vizita toate odată și în cel mai scurt timp.

PAVEL CHIHAI A

f. 5. Domnule ministru, această măsură luată din parte-vă, va lumina Istoria Țerei noastre cu cele mai interesante cunoștințe de care ea se află lipsită până acum, cu atât veți trage asupra-vă recunoștința toatei nații, căci apoi aceste prețioase monumente, iarăși după o chibzuire din parte-vă, se vor putea copia în litografii făcându-se albumuri, cu a lor descriere spre îndeplănirea Românilor și vederea acelorlalte nații.

[D. Pappazoglu]

Referat: 6 bărbați cu cunoștințe de arheologie să se însărcineze a se preumbla câte 2 prin toate monastirile închinată și a face catagrafie generală de obiectele menționate. Retribuția lor să fie de 50 [...] și înlesnirea transportului, această sumă să se dea deocamdată din casa centrală, urmând a se trece apoi în socotela monastirilor închinată, când se va regula situația lor definitivă.

(ss) Al. Golescu

1860, mai 16 – Nr. 1740

f. 6v. Prea cuvioșilor părinți egumeni din Districtele Muscel, Prahova, Oltul și Dâmbovița.

Pentru înscrierea obiectelor antice arheologice și istorice ce cuprind sfintele așezăminte din Districtele arătate, fiind numit comisar din partea guvernului Domnul Maior Dimitrie Pappazoglu, se face cunoscut, că la orice [...] să-i înlesnească a lua înfățișări orice obiecte va fi având monastirea, precum manuscripte, cărți vechi etc.

Ministrul Cultului, A.G. Golescu

f. 6 v. Domnului Ministru al Cultului,

Primind cu bucurie însărcinarea Adres. 1657 am pornit pe vizitația sfintelor monastiri și în scurgere de 2 1/2 luni, am putut vedea toate monastirile și metoacele, atât grecești, cât și românești din districtele Prahova, Dâmbovița și Muscel; s-au văzut obiectele arheologice și istorice ce coprind în ele și s-au înscris în câte două inventare făcute la fiecare din acestea, lipsind din totalul monastirilor din aceste districte numai 8 monastiri și anume: Iordăchian¹⁵, Viforâta, unde nu s-au găsit nimic arheologic, afară de o icoană mare de argint cu Sfântul Gheorghe, dată de Leon Vodă¹⁶, Pătroaia, Golești, Găiseni, unde iarăși nu s-au găsit nimic arheologic¹⁷, Nucet, Susana; Vieroși, unde am găsit pe năstavnicul ei mort¹⁸, alăturându-se inventarul de la Stelea din Târgoviște și cel din orașul Câmpina...

f. 7 Nu poci tăcea Domnule Ministru anume a arăta că de odată cu vizitația ce am făcut tuturor monastirilor la mai sus zisele trei districte, având cu mine și desenatorul meu privat s-au desenat în deosebit album și toate obiectele ce au fost mai de importanță istorică, cum și pozițiile celor mai frumoase monastiri, în care album se află peste 150 bucăți de desenuri [...] de interes istoric [...] mi-a rămas a vizita districtul Oltul [...] cei 2000 lei mi-au ajuns pentru trei districte...

f. 7v. Domnului Ministru al Cultului,

Terminând revizia a 52 monastiri din care 10 închinată streine și 42 pământene, cum și a 12 biserici vechi, Domnești, din 4 districte, cu care am fost însărcinat cu adresa nr. 1657, am onoarea a alătura și relația din districtul Oltul, ce am revizitat în acest an, căci pentru Prahova, Dâmbovița și Muscel am avut onoarea de a înainta deosebit al meu raport, în anul expirat...

Căutări în orizontul timpului

f. 7 v.-8 [Cere protecție pentru pietrele de mormânt ale doamnei Elina din Biserica Domnească din Târgoviște și pentru cele de la mănăstirea Dealu].

f. 9 Am pornit în revizica monastirilor Districtelor Prahova, Dâmbovița, Muscel și Oltul, având cu mine desinatorul meu particular pentru desinarea situației fiecăruia monastiri cum și a obiectelor de interes istoric de la care s-au desenat îndeosebi un album [a o] sumă [de] bucăți, asemenea având cu mine și particularul meu scriitor slavon, pentru cetirea monumentelor și documentelor pe la aceste monastiri închinat la slavonă. Am plecat în luna [...] an 1860.

f. 9 Nr. 1

Districul Prahova – *Sfânta Monastire Târgșorul*

Înscripția pe piatră în frontispiciul bisericii noi¹⁹: «Această sfântă biserică s-au zidit din temelie în Târgșor, [închinată] Arhanghelului Mihail și Sfântului Ierarh Nicolae, de robii lui Dumnezeu, jupan Neagu vel căpitan za Spătărei, fiul lui Constantin din satul Vai de Ei din districtul Prahova, cumnatul luminatului domn Matei Basarab întru a sa domnie la anul 7153 [1645], iar acum [...] în 1842²⁰ de Dimitrie Ghica Voievod al II]²¹...

La o biserică veche, ce se află în satul Târgșorului și care este ruinată și părăsită s-au găsit în curtea ei un mormânt de piatră după forma ce se arată mai jos pe care scrie două nume Rizea și Nastasie pe urmă să mai văd sculptate instrumentele de croitorie, dulgherie și zidărie, negreșit că au fost obiceiul ca să-și aridice monumantul meșterii ce au lucrat la acea biserică, adică Rizea au fost dulgherul și Năstase zidarul.

[Se reproduce imaginea pietrei de mormânt a meșterilor].

f. 11 Pe frontispiciul bisericii se află sculptat în limba slavonă în piatră, ce s-au tradus cum urmează, având anul 1589: «Cu vrerea Tatălui și cu ajutorul Fiului și cu izvorărea Duhului Sfânt s-au zidit [...] în numele Prea Sfintei Născătoare de Dumnezeu Adormirea, în zilele prea luminatului Io Mihnea Vv. de milostivul robului Dumnezeu jupan Ciru i jupan Andrei i jupana sa [...] s-au început la iulie 19 și s-au săvârșit la noembrie 1 la leat 7097»²² (1589).

f. 17 *Sfânta monastire Keea*, hramul Sfintei Treimi fondată de Atanasie Ieromonah la an 1750²³:

„O icoană foarte veche, lucrată pe mușama pe care se vede apostol Petru și Pavel îmbrățișați în Ierusalim”²⁴.

Această monastire este fondată tocmai în vârful munților Teleajenului...

f. 31 v. *Mitropolia din Târgoviște*

Numele ctitorilor ce s-au găsit înăuntru bisericii Mitropoliei din Târgoviște: „Io Șerban Voievod Cantacuzino, Io Vlad Voievod, Io Constantin Basarab Voievod, Io Matei Basarab Voievod, Io Radu Voievod, Io Mircea Voievod, Io Radu Voievod, Io Vlad Voievod, Io Mihai Voievod, Io Alexandru Voievod, Io Neagoe Voievod, doamna lui, Despina, Io Petru Voievod, doamna lui, Ecaterina, jupan Enache Văcărescu, doamna lui Stana, și copiii lor Ștefan, Constantin [...] Bălașa Marina, Ilinca”²⁵.

Odoare: 2 icoane împărătești puse în locul celor vechi în 1697: „Teodosie Mitropolit, Brâncoveanu” (inscripție pe ferecătură), 4 icoane împărătești foarte mari de câte o jumătate de stânjen, patrat, Hristos, Maica Domnului, Spargerea Iadului și Scoaterea lui Adam și Adormirea Macii Domnului în poleală [...] slove roșii, le-au

PAVEL CHIHAI A

desenat „robul lui Dumnezeu Vâlnov 1646“.

Pe cereveana de piatră la ușa bisericii se văd niște slove sculptate „Gergius Zigelibus“ ano 1617 și alte litere A.D. Y6Y 7²⁶.

f. 34 v. În curtea monastirii *Stelea* se află ruınată odaia în care au lăcuit patriarhul [...] Nifon²⁷; chiar în mijlocul odăii se află crescut un nuc mare și gros...

f. 35 [Mănăstirea] *Dealul*

O piatră ce au fost înfiptă în zidul clopotniței celei mari iar acum se află înfiptă la jumătatea șoselei, în dreapta, din josul monastirii (pe care se vede sculptat vulturul Țării Românești [...] și în litere slavone [...] 1499²⁸).

1 piatră în dosul altarului este înfiptă în zidul care nu s-au mai putut mai mult citi fiind în limba slavonă foarte stricată decât numai: „din suflet iubitorul de Hristos domn Io Grigorie Voievod al pământului Ungrovlahiei...“²⁹.

Se vede sculptura sgâriată cu vreun fier sau cu cuțit și s-ar crede că este sgâriat chiar cu mâna acestui domn ce s-au scris mai sus.

f. 39 Monastirea *Golgota*

Pe o piatră mare ce se află rezemată de zidul bisericii se vede sculptat pisania: „...Hramul Schimbării la Față [...] adică jupan Nicolae, egumen și vistier și ctitor ce este din cetatea dela Ianina au zidit din temelie această biserică în zilele domnului Radu Voievod la anul 7132 aprilie 1624 și au scris – Ioan Zugrav...“³⁰.

1 piatră mormântală în biserică pe care scrie: „...robii lui Dumnezeu Simion, Neacșu, Marica i Cernică, ctitori acestui sfânt hram la anul 7050“. (1542) să mai vede și 3 nume Nestor, Ioan, Basilic și apoi nu se mai poate citi.

f. 42 [Mănăstirea] *Găiseni*

Pietre de mormânt³¹:

1) „A răposat robu lui Dumnezeu jupan Stroe, marele ban, fiu al lui jupan Dobrev vel vornic, în zilele lui Pătrașcu Voievod și soția sa în luna lui noembrie 10 la anul 7051 iar de la Hristos 1543“.

2) „...Monahia Maria [...] zilele lui Pătrașcu Voievod, octombrie 30, crugul soarelui 11, lunii 9, temelia 10, anul 7065, 1557“.

3) „A răposat roaba lui Dumnezeu Anca în zilele blagocestivului Io Neagoe Voievod în luna lui Noembrie 8, temelia 21, crugul soarelui 1, crugul lunii 18, anul 7029, [de la] Hristos 1521“.

4) „A răposat robu lui Dumnezeu jupan Vintilă în luna lui Iunie 2, anul lumii 7042, [de la] Hristos 1533, temelia 15, crugul soarelui 13, crugul lunii 12“.

5) „...jupan [...] Io Pătru voevod 25 martie 7047 [...] 1539“.

6) „Stroe marele ban Cralevski [...] Io voevod [...] 12 octombrie, temelia 28 crugul soarelui 24, [crugul] lunii 3, 7053, [de la] Hristos 1545“.

Acopere și pe egumenul Mihai și Teodosie.

7) „...jupan Dragomir luna Genuarie 8 [...] Ivașcu august 17 și Anca, sora lui [...] 7080...“ (1572).

8) „Jupan Vlăsul, spătar, Io Mihnea Voievod 26 aprilie 7096“ (1588).

9) „Jupan Dragnea [...] Alexandru Voievod Iunie 28, 7080“ (1572).

f. 42 v. Se văd în altar desinați la proscomidie doi ctitori având și 3 copii care ne având numele lor, îmbrăcămintea dovedește că este Neagoe Vodă cu Despina Doamna³².

Căutări în orizontul timpului

f. 46 v. *Târgoviște*

Vizitând ruinele fostei biserici catolicești am găsit numai o piatră mormântală cu sculptură pe dânsa și cu o marcă închipuind un vas [...] din care se varsă apă „....D.O.M. Hoc Saxum de Fontana“...³³.

f. 49 *Câmpulung*

Biserica „Negru Vodă“ din Câmpulung.

1 Pomelnicul sfinției sale părintelui Nicodim, năstavnic 7245 (1737), luna iulie 29...³⁴.

1 piatră mormântală înăuntru bisericii cuadrată, sculptată frumos în limba slavonă: „Marele și singur stăpânitor Io Nicolae Alexandru voievod fiul marelui Basarab voievod la anul lumii 6873 [...] (1415) luna Noemvrie 16 zile, indiction al 7-lea spre veșnica pomenire“³⁵.

1 Pomelnic cu următoarea cuprindere: „Alex. Ghica și George Bibescu 1842 [...] Nectarie, Dionisie, Grigorie, Neofit...“³⁶.

3 icoane împărătești vechi, de un desen foarte frumos, dela anul lumii 7251 [1743], lui Hristos 1611 (?)

6 candel vechi de argint suflat cu aur 7214 [1706] [de la] Hristos 1648 (?) date de diferiți arhierei.

f 51 v.

1 cătuie de argint cu diferite sculpturi frumoase și coada sculptată [...] iar pe dânsa scrie în slavonește: „Ale tale dintru ale tale Doamne [...] aducem la hramul Dolgopol noi robii tăi Gheorghe, la anul 7105 [de la] Hristos 1597, Stanca cu fiii ei Marcu și coconița ei Maria, cu tot neamul“³⁷.

2 icoane mari foarte vechi ce sunt așezate în tinda bisericii cei mari.

2 sfeșnice de lemn sculptate, iar postamentul lor sgriptari împărătești bizantini.

1 jeț domnesc de lemn negru lustruit și așezat pe doi lei sculptați

1 epitrahil foarte greu de fir cu sfinți și 7 ciucuri, care se împreună la mijloc prin 3 bumbi mari, 1639.

1 cupă mare cu două figuri, 1642³⁸.

1 chivot de argint, Matei și Elina, 25 decemvrie 7150 (1642)³⁹.

1 condică în care se află trecute toate hrisoavele monastirii⁴⁰.

f. 51 v. *Nămăiești*

Cruce în sat: „Ridicatu-s-au această sfântă și dumnezeiască cruce de Radu marele comis și jupânița lui, Stanca și mama lui, Maria; s-au îndemnat însă robii lui Dumnezeu Vlad Comisul, Vlad, Negriță, Dima, feciorii și fetele lui moșul și strămoșul Fotea, Neacșa, pentru sufletele lor [...] 7107 [de la] Hristos 1599“. Hrisoave în sat de la Mircea Ciobanul și Mihnea Turcitul, fiul lui Alexandru...⁴¹.

Cetățeni

Sfânta biserică din vârful cetății lui Negru Vodă, împrejmuită cu zidul zisei cetăți, făcută și ținută de către moșneni megiași de acolo [...] păzită numai de doi călugări...⁴².

f. 61 v. *Districtul Olt*

Monastirea Seaca – Biv vel Clucer Manea – 7030 (1530)...⁴³.

f. 73 Se înseamnă sfânta monastire ce s-au văzut de mine...

Lespedea de piatră cu case dela cișmea dela Monastirea Dealu cu vulturul țării.

PAVEL CHIHAI A

Cetatea ruinată de lângă Rucăr, în drumul vămii la Bran⁴⁴.
Biserica ruinată din oraşul Târgovişte a Vârzarului.
Foişorul lui Matei Basarab din Câmpulung⁴⁵.
Piatra mormântală de la Monastirea Seaca, districtul Oltul.
Ruinele palatelor şi castelului lui Antonie Vodă de la Târgşorul Vechi, Districtul Prahova.

f. 82 v. Tabel de locurile unde se găsesc mine.
La Piua Petri, printre ruinele oraşului şi ocolului pe coastă.
Împotriva satului Vărsăturile, lângă Brăila, unde au fost întins pe Dunăre podul
lui Darie ce se vede totdeauna la scăderea apei; locul cu vâltori în mijlocul apei.

II

f. 5

23 februarie 1862 – nr. 3465

Domnule Ministre.

Monastirile⁴⁶ din toată Ţara Românească, mai cu osebite cele greceşti, au fost toată vremea încărcate de cele mai preţioase monumente rămase de la răposatii domni [...] S-au păstrat totdeauna deoarece la orice nenorociri sau invazii au fost respectate [...] chiar de tătari...

Domnule Ministre, am prevăzut aceasta încă din anul 1859 [...]. Printr-o petiţie dată Domnitorului am putut face cu domnul Ministru G. Golescu să mă însărcineze a da un proiect după care dorea a se orienta la această operaţie (procesul se află în cancelaria acestui onor. Minister). Efectul acelui proiect fu de a se orândui patru comisari speciali cu cunoştinţe arheologice cărora li se dedă însărcinarea a revizui toate monastirile, dându fieşcăruia câte patru districte şi a face pe la densile inventariu de obiectele cele vechi, precum: Sfinte vase ornate cu pietre preţioase, odăjdii grele de ţesături antice şi chiar acele ornate cu pietre scumpe, Sfinte Moaşte, Icoane, Biblioteci şi alte documente interesante pentru istoria ţării noastre între care comisari am avut onoare a fi şi eu numit şi însărcinat cu patru districte celele muntene pe unde au fost fondate odată castelile Domnilor vechi, iar astăzi Monastirile lor şi a familiilor lor.

Revisia s-au săvârşit întocmai ordinilor ce am avut, mai cu prisos că eu şi Domnu A. Odobescu am fost luat cu a noastră cheltuială şi câte un desenator de am desinat vederea tuturor acelor Sfinte lăcaşuri, cum şi partea cea mai importantă din obiectele antice ce posedă fieşcare; Domnul A. Odobescu au dat schiţele salle Onor. Minister, care au contractat cu desenatorul lor de-a dreptul, pentru alcătuirea unui album pentru arhiva sa, iar schiţele melle am început a le publica la vederea toată naţiuni prin tablouri litografice ce scot şi azi periodiciceşte, descriind sub fieşicare.

Cu toate acestea, în mica Românie (Oltenia) au rămas monasterile din două Districte nevizitate şi care sunt din cele mai avute, cât şi monastirile greceşti cele mai multe din districtul Ilfov [...] Cheltuieli s-au făcut şi cu acestea, însă zadarnice, pe cât vizitaţia, nu este săvârşită şi proiectul neîndeplinit.

...Domnule Ministre [...] informându-vă atât din proiectul dat de mine cât şi de zeloasa mea lucrare, ce am făcut în curgere de 3 luni pe la monastirile ziselor 4 districte [...] de a chibzui cele de cuviinţă de a nu rămânea nevizitate acele monastiri [...] Primiţi, vă rog...

(ss) Major D. Pappazoglu

Căutări în orizontul timpului

Apostila: Să se supună comisiei întocmite pentru formarea și completarea Muzeului Național.

III

f. 2

Prea înălțate domn,

...Vă rog⁴⁷ să binevoiți a semna anexatul proiect de Decret prin care se aprobă înființarea a patru secțiuni noi la Muzeul Național din București și anume:

1) Costume naționale.

2) Secțiunea tablourilor istorice naționale, care va cuprinde o serie sistematică și sinoptică după icoanele ctitoricești din România și alte tablouri cu raport la Istoria Națională.

3) Secția de geme și camee.

4) Secția industrială.

Ministrul Instrucției Publice și Cultelor
(ss) T. Maiorescu

IV

f. 3

Am decretat⁴⁸ și decretăm:

Se aprobă înființarea a 4 secțiuni noi la Muzeul Național din Capitală.

V

Extras din: *Curierul Bucureștilor*, 1 (1875), nr. 114, din 31 decembrie.

Titu Maiorescu, Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice. (Activitatea ministerului între 7 aprilie 1874 – 15 noembrie 1875).

Lucrări în interesul artei naționale...

...subvențiuni, înscrise în buget [...] [pentru] o mai puternică impulsie în favoarea elementului național în această manifestare a vieții publice.

a) Costumele naționale [...] s-au conservat din timpuri foarte vechi [...] S-au făcut pregătiri pentru înființarea unei deosebite secțiuni de costume în Muzeul Național, și de la 3 districte.

b) În multe biserici ale noastre sunt zugrăvite pe pereți așa numitele icoane ale ctitorilor (...) și alte persoane care au clădit acele biserici. Atât costumele în care sânt înfățișate persoanele, cât și inscripțiile icoanelor, precum și fizionomiile și tot desenul sunt obiecte de valoare pentru studiul istoric și pentru artele acelor timpuri.

Monumentele religioase, unde se găsesc asemenea tablouri, se macină zi de zi...

Ministerul, în urmărirea acestor idei, a început a pune să se scoată copii credincioase după asemenea tablouri, pentru o serie sistematică și completă de icoane a fondatorilor bisericilor din România. O nouă secțiune în muzeu va fi destinată pentru expunerea acestor picturi dintre care 5 sânt deja lucrate de D. Verussi și primite la Muzeu.

c. Geme și camee.

d. Industrie.

e. Poezie și muzică populară.

PAVEL CHIHAI A

VI

12 ianuarie 1876

Domnule Ministre,

Am fost fericit⁴⁹ când am văzut în «Curierul Bucureștilor», nr. 114, raportul ce ați făcut Domnitorului prin care arătați lucrările Ministerului Cultelor de la 7 aprilie 1874 până la 15 Noemvrie 1875...

În cele ce se atinge de colecția ce ați proiectat a face pentru costumele vechi ale fondatorilor diferitelor monastiri ce se văd încă desenați pe murii lor, precum Domnitorii, boieri vechi [...] jupânese, mă însărcinez a vă da și eu mai multe desenhuri colorate (aquarelle) foarte exacte pe care le-am copiat de pe murii a 60 de monastiri din istoricele județe Prahova, Dâmbovița, Muscel și Oltul, [...] ca comisar oficial trimis de guvern în anul 1860, având cu mine pe desinatorul meu particular; asemenea pot procura diferite inscripțiuni și sculpturi copiate după pietrele frontispiciilor monastirilor [...] și mai multe morminte Domnești și boierești...

Dacă veți avea plăcerea a începe niște asemenea lucrări [...] vă rog a ordona să se facă cunoscut prețul cu care aș fi mulțumit a le determina...

«D. Pappazoglu»

VII

f. 195 Domnule Ministru,

Înapoindu-vă petițiile locotenent colonelului D. Pappazoglu, înaintea Dumneavoastră prin ordinele nr. 414/16 ianuarie și 444/19 ianuarie anul curent vă răspund:

Colecția de vase antice de pământ (...) ar merita să figureze în Muzeul Național...

Între manuscrise sunt poeziile lui Paris Mumuleanu și V. Cârlova...

D. Pappazoglu posedă un album de copii și schițe, destul de exacte, de diferite obiecte și monumente istorice, inscripțiuni, sculpturi și altele, culese de pe la monastirile ce domnia sa a vizitat.

În ceea ce privește executarea lor artistică, îmi rezerv a mă pronunța când Domnia sa va prezenta vreun specimen.

Director provisor,
(ss) N. Burghela

VIII

f. 129

Domnule Ministru,

...Edițiile mele⁵⁰ litografice în decurs de 20 de ani, de când am ieșit din oaste și însărcinările onorifice [...] revizuirea monastirilor și înscrierea obiectelor la vremea secularizării; cât și cu excursiile arheologice cu care am înăvuiț muzeul și pentru care am meritat mulțumiri din partea acelor guverne...

Vă propun pentru Dolj și Romanați, precum și Ilfov și Ialomița [...] a face căutările cuvenite.

Boliac și-a însușit antichități (nr. 106 din 15 decembrie 1875 «Curierul Bucureștilor»⁵¹).

«D. Pappazoglu»

Căutări în orizontul timpului

Rezoluție: Din lipsă de fonduri, neputându-se lua deocamdată asemenea măsuri, se va pune la dosar.

(ss) G. Chițu

Note

¹ Unele caiete și carnete de schițe ale lui D. Butculescu se află în Biblioteca Muzeului de Istorie a Orașului București, inv. 12.482; altele la Biblioteca Academiei, secția manuscrise, achiziții noi.

² Aurelian Sacerdoțeanu, *Cercetări istorice și pitorești prin mănăstirile noastre acum 80 de ani. Lucrările lui Al. Odobescu, H. Trenk și G. Tattarescu*, București, 1941 (Extras din „Arhiva românească”, IV, 1941).

³ Caietele lui D. Pappazoglu se află la Arh. Naț. București, ms. rom. 729, 730 și 739. Vezi și studiul lui Pavel Anghel, *Colecția de antichități din România a D. Maior Pappazoglu*, în *Valahica*, Târgoviște, 1969, p. 227-231.

⁴ Carnetul de schițe al lui Carol Isler se află la Biblioteca Academiei, secția stampe, A.D., I, 10.

⁵ *Viața maiorului Dimitrie Pappazoglu*, Notită autobiografică, publicată în 1866, pe o pagină „în folio”.

⁶ M.A. Musicescu și D. Gh. Năstase, *Cercetări de artă veche românească în secolul al XIX-lea*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, III (1956), nr. 1-2, p. 136-137.

⁷ Pe lângă *Albumul Tattarescu* și *Albumul monumentelor istorice din Oltenia* (Biblioteca Academiei, secția de stampe, A.F. II 162 și A.F. II 191), există și *Albumul național* al lui G. Tattarescu din 1860, păstrat la Muzeul de Artă al României, secția stampe, din care Odobescu a publicat două planșe în articolul *Câteva ore la Snagov*, în *Revista română*, II (1862), p. 376 și 378. Vezi și Pavel Chihaiia, *Câteva date în legătură cu portretele votive din Biserica lui Neagoe din Curtea de Argeș*, în *Mitropolia Olteniei*, XIV (1962), nr. 7-9, p. 419-472. (Vezi și cap. „Contribuții la identificarea portretelor din biserica Sfântul Nicolae Domnesc și biserica lui Neagoe din Curtea de Argeș” în *Artă medievală*, vol. I.

⁸ Picturile lui H. Trenk, efectuate în excursia arheologică din 1860, se află la Muzeul de Artă al României, secția stampe, s.v. Colaborarea dintre arheolog și pictor este descrisă de Alex. Odobescu în ms. rom. 4.935 de la Biblioteca Academiei, secția manuscrise, precum și în studiul *Despre unele manuscrise și cărți tipărite aflate la mănăstirea Bistrița*, în *Revista Română*, I (1861), p. 704. O altă serie de acuarele, de un interes excepțional pentru istoricul de artă și pentru paleografi (deoarece artistul reproduce și unele inscripții din vremea lui Neagoe de la biserica rupestră Sfântul Gheorghe), sunt „Vederile de la Buzău” (unde găsim reproduse bisericile Găvanul și Alunișul, precum și biserica rupestră Sfântul Gheorghe), de la Biblioteca Academiei, secția stampe, s.v.

⁹ Un exemplar de la Biblioteca Academiei, secția stampe, s.v.

¹⁰ Un exemplar la curtea boierilor Golești, din Golești (județul Argeș).

¹¹ Un exemplar la Muzeul Orașului Caracal. Semnată dr. jos, C. Isler, „Editor Computor Locot. Col. D.A. Pappazoglu”.

¹² Arh. Naț. București, ms. rom. 730.

¹³ Vezi Arh. Naț. București, fondul Min. Instrucțiunii 2.763/1860, adresa prin care ministrul ad interim B. Boerescu comunică lui Alex. Odobescu că este „însărcinat a face o călătorie prin țară spre a forma un album național [...] după jurnalul din 18 iulie [1860] [...] spre a reproduce portretele persoanelor istorice, costumele vechi, vase, ornamente [...] Aceste reprezentațiuni se vor face cât se va putea mai fidel în mici tablouri colorate, care adunându-se vor forma o colecție sub numirea de *Albume naționale*...”.

¹⁴ Se pare că, mai târziu, s-a înființat un fond pentru aceste deplasări. Prin petiția de la 22 mai 1876 (Arh. Naț. București, Fondul Min. Instrucțiunii 3170/1876), B.P. Hasdeu arată că: „Având trebuință a face o excursie la Craiova [...] pentru originile orașului [...] mai ales biserica Sfântul Dumitru, iau libertatea de a vă ruga să-mi înlesniți din paragrafului excursiilor arheologice...”. Rezoluția aprobă 600 de lei cu condiția: „D-l Hasdeu va publica rezultatul cercetării științifice”.

¹⁵ Schitul Iordăcheanu Saac, a lui Iordache vornicul, cu hramul Adormirea, construit înainte de 1641, de la Brădet, se mai numește și „Mănăstirea de pe Cricov” (Nicolae Stoicescu, *Bibliografia monumentelor feudale din Țara Românească*, Craiova, 1966, p. 97).

¹⁶ Icoana este dăruită de Leon Vodă „fiind arhieru chir Grigorie” la 1 octombrie 1631. (N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, I, București, 1905, p. 97).

PAVEL CHIHAI A

¹⁷ Relatarea lui D. Pappazoglu este totuși foarte amplă, cum vom vedea în *Anexe*. Aici se referă la obiecte „mișcătoare”, la inventarul liturgic.

¹⁸ „Astăzi m-am aflat la mănăstirea Vieroș, unde am găsit un năstavnîc mort de aplopexie”. Mai departe spune că a aflat că „năstavnîcul de la Câmpulung era în capitală – cele mai însemnate obiecte arheologice și istorice [...] urmează [...] a se desena de pictorul ce avea cu el. La Vieroși nu s-a putut face nici o lucrare, afară de câteva inscripții ce s-au copiat...” (la Preot Ioan Răuțescu, *Câmpulung-Muscel. Monografie istorică*, Câmpulung-Muscel, 1943, p. 116.).

¹⁹ Este vorba de biserica cu hramul Sfinții Arhangheli Mihail și Gavril și Sfântul Nicolae, atribuită lui Antonie din Popești, dar în realitate înălțată de Matei Basarab, așa cum aflăm și din *Letopisețul Cantacuzinesc* și din textul acestei pisanii, astăzi pierdută. Faza Matei Basarab nu apare în rapoartele săpăturilor arheologice de la Tîrgșor (N. Constantinescu, *Note arheologice și istorice asupra curții feudale de la Tîrgșor (secolele XV-XVII)*, în *S.C.I.V.*, Tomul 20 (1969), nr. 1). Se mai ridică următoarea problemă: Dacă aceasta este pisania pierdută în 1886, care se afla la intrarea bisericii atribuită pe nedrept lui Antonie din Popești, atunci cui aparținea pisania lui Vlad Țepeș, găsită în comuna Strejnicul? (vezi C.C. Giurescu, *O biserică a lui Vlad Țepeș la Tîrgșor*, în *B.C.M.I.*, XVII (1924), fasc. 40, p. 74, 75). Foarte probabil unei alte biserici. Monumentul reclădit de Matei Basarab și restaurat de Antonie din Popești a fost înălțat inițial, deci, de Vlad Călugărul (*D.R.H.*, B, I, nr. 275, p. 449). Bănuim că cei doi frați vitregi au ridicat fiecare câte o biserică în memoria tatălui lor, Vlad Dracul, „mort de sabie în Tîrgșor”. Era de altfel puțin probabil ca Vlad Călugărul să facă danii unei biserici înălțată de rivalul și fratele său vitreg Vlad Țepeș, cu care s-a războit.

²⁰ Desigur în această fază sunt adaose: elementele de decorație murală neoclasică, pilaștrii, deschiderile circulare etc.

²¹ Probabil confuzie cu faza de construcție din 1664 a lui Grigore II Ghica, când Antonie din Popești repară biserica (lui Matei Basarab). Oricum, transcripția pisaniei este defectuoasă.

²² Probabil „biserica din vale”, așezată de N. Iorga între anii 1550 și 1600 (C.C. Giurescu, *loc. cit.*). Să fi fost aici inițial biserica lui Țepeș, sau pe locul celei de-a treia biserici vechi din Tîrgșor, din parcul fostei proprietăți Moruzi?

²³ În realitate, biserica schitului Cheia este închinată Sfântului Nicolae și a fost înălțată în 1770 (Nicolae Stoicescu, *Bibliografie...*, p. 286).

²⁴ Vezi cap. „Mănăstirea Argeșului (încercare de reconstituire)” în *Artă medievală*, vol. II, partea întâi.

²⁵ Vezi N. Iorga, *Studii și documente*, V, p. 629, nota 1.

²⁶ În realitate este anul 1646, în vremea lui Matei Basarab, când au fost refăcute ancadramentele de piatră ale bisericii – în prezent aflate în Muzeul Orașului Târgoviște – și icoanele.

²⁷ Schița executată de Carol Isler poartă mențiunea „odaia unde au locuit patriarhul Nifon în 1500”. În realitate, este o construcție din vremea lui Matei Basarab. Vezi și n.24.

²⁸ Al. Lapedatul, *Inscripția vechii clopotnițe de la Mănăstirea Dealul*, în *B.C.M.I.*, IV, (1911), p. 147-148.

²⁹ Probabil Grigore Ghica (1660-1664; 1672-1673); inscripție asemănătoare – însă zugrăvită – din vremea lui Neagoe Basarab, la mănăstirea Cozia.

³⁰ „Ale tale dintru ale tale aduce ție, robul tău Efrem ermonah, egumen Sfintei mănăstiri Gorgota, ce a fost trimis de la Meteura (...). Această sfântă mănăstire fiind zidită de al doilea de răposatu Neculai Vistieru de la Enina, în zilele Domnului Radu Voevod...” (N. Iorga, *Inscripții...*, vol. II, București, 1908, p. 101).

³¹ Cf. cu inscripțiile de la N. Iorga, *Inscripții...*, vol. II, p. 48-50. În privința ctitorilor înmormânați, vezi *D.I.R.*, B, XVII, I, nr. 193, p. 199; *ibidem*, nr. 273, p. 311; *ibidem*, III, nr. 451, p. 500-501; *ibidem*, IV, nr. 99, p. 89; *ibidem*, nr. 256, p. 241; *ibidem*, nr. 428, p. 414.

³² În carnetul lui Carol Isler apare reprodus portretul unei boieroaice (nu o domniță) cu îmbrăcăminte tipică pentru prima jumătate a secolului al XVI-lea (pălărie cu boruri largi, nu coroană; restul costumului, ca al domniței Ruxandra de la Argeș). Foarte probabil că erau reprezentați în fostul naos, pe peretele vestic (în prezent devenit altar), vornicul Drăghici, „care s-au îngropat în biserică, el și soția lui și fii lui” și care a trăit „în zilele răposatului, bătrânului Băsarab voievod” (*D.I.R.*, B, XVII, nr. 193, p. 199). Drăghici, al lui Stoica din Mărgineni, apare vornic între 1482 și 1495.

³³ În carnetul lui Carol Isler se află desenat și un fragment din piatra de mormânt a Sofiei Starzawska din 1647. Vezi și cap. „Monumente gotice în Târgoviște” în *Artă medievală*, vol. I.

Căutări în orizontul timpului

- 34 Vezi Preot Ioan Răuțescu, *Câmpulung-Muscel...*, p. 129.
- 35 Data 16 noemvrie 6873 (1364) este corectă. Vezi N. Iorga, *Inscripții...*, I, p. 132-133.
- 36 Vezi n.34.
- 37 Data corectă este 31 august 1656/1657. Vezi *Inscripțiile medievale ale României, Orașul București*, I, București, 1965, nr. 742, p. 568.
- 38 Vezi Preot Ioan Răuțescu, *Câmpulung-Muscel...*, n.2, p. 132. Cupa este desenată de Carol Isler (f. 13 v.)
- 39 *Ibidem*.
- 40 *Ibidem*.
- 41 Vezi Nicolae Stoicescu, *Bibliografia...*, p. 1006. Carol Isler desenează cunoscuta icoană a Maicii Domnului de la schitul Nămăești. Icoana a ars parțial într-un incendiu.
- 42 Vezi cap. „Cetatea și schitul Negru Vodă”, în *Artă medievală*, vol. I.
- 43 În realitate piatra de mormânt este de la 2 ianuarie 7036 (1528). Vezi I. Ionașcu, *Mănăstirea Seacu-Mușetești-Olt*, București, 1943, p. 144. Carol Isler o desenează la f. 54 v.
- 44 Este cetatea Oratea pe care Carol Isler o desenează la f. 14 v. Legenda lui D. Pappazoglu: „cetatea Piatra Craiului.”
- 45 Foișorul hanului estic, de pe malul râului Târgului, din vremea lui Matei Basarab. Desenat de Carol Isler. Mai există un desen al lui M. Bouquet, de la 1840.
- 46 Arh. Naț. București, Fondul Min. Instrucțiunii 3886/1857, f. 5.
- 47 Arh. Naț. București, Fondul Min. Instrucțiunii 3170/1876, f. 2.
- 48 *Ibidem*, f. 3.
- 49 *Ibidem*, f. 195.
- 50 *Ibidem*, f. 129.
- 51 Aluzie la articolul lui I. Poroianu, *Ear ceva de arheologie*, din *Curierul Bucureștilor*, I (1875), nr. 106.

Capitolul XIII

ISTORIOGRAFIA ROMÂNĂ ÎN EXIL

Desigur că pentru istoriografii români din exil, ale căror studii se întemeiază pe documente și alte scrieri păstrate în arhivele și bibliotecile din țară, au existat serioase dificultăți de cercetare, mai cu seamă că, în anii sovietizării României, revistele de specialitate au ajuns foarte rar în Occident.

Dar, pe de altă parte, istoriografii români aflați în exil au avut acces la documente străine cu mențiuni despre țările române, iar în privința istoriei contemporane, posibilitatea să scrie în deplină libertate de conștiință ceea ce au constatat și ceea ce cred despre jumătatea de secol de sclavie comunistă. În primul rând, să răspundă funcționarilor de partid, denunțând mistificarea grosolană și impostura, informând corect opinia publică din lumea liberă.

*

Trebuie să precizăm dintru început că majoritatea studiilor de istoriografie din exil au apărut în publicațiile fundațiilor românești din lumea liberă – în primul rând în valorosul *Buletin al Bibliotecii Române din Freiburg*, aparținând Institutului care a avut și fericita inițiativă a simpozionului din Paris cu titlul atât de evocator „Exilul Românesc – identitate și conștiință istorică” – adevărată vatră de spiritualitate românească. Și este un merit deosebit al acestor fundații – ale căror mijloace materiale au fost de multe ori precare – de a fi răspuns cu măsura adevărului, falsurilor științifice, drapate adesea în contexte ideologice, emise de nomenclatura lui Gheorghiu-Dej și Ceaușescu.

Vom evoca *Fundația Iuliu Maniu*, întemeiată în 1952 (anul în care s-a stins în închisoarea din Sighet marele patriot român), în cadrul căreia au activat istoriografii ca Grigore Nandriș și Alexandru Șuga, apoi *Fundația Regele Carol I*, care a fost patronată de regele Mihai I și și-a continuat activitatea în străinătate începând din anul 1951, cu colaborarea lui Alexandru și George Ciorănescu, Alexandru Busuiceanu, Emil Turdeanu și a unor cunoscuți profesori străini. *Institutul Român din Freiburg*, întemeiat în 1949, a adunat materiale documentare de pretutindeni privitoare la poporul român și a publicat în *Buletinul Bibliotecii* – care a avut o continuitate miraculoasă – studii de foarte mare importanță. Atât *Fundația culturală română din Madrid*, în cadrul căreia au activat Vintilă Horia, Aurel Răuță, Alexandru Gregorian, Radu Enescu – cât și cele două fundații din Statele Unite: *Societatea Academică Română*, de care sunt legate numele monseniorului Octavian Bârlea, Mircea Popescu, Ion Popinceanu, N. A. Gheorghiu, precum și *Academia Româno-Americană*, printre ai cărei membri s-au numărat Mircea Eliade, Eugen Coșeriu, Maria Manoliu-Manea, Dinu Adameșteanu, au fost prezente importante în exilul românesc, cu publicații care au înmănuncheat studii de mare valoare pentru trecutul și prezentul poporului român, cu răspunsuri neîntârziate la falsele afirmații ale regimului comunist din România.

Căutări în orizontul timpului

*

Unul din reprezentanții de frunte ai exilului românesc, Mircea Eliade, scria: „Fenomenele de «politizare» a culturii, bine cunoscute în Republica Populară Română, ca și în toate celelalte țări comuniste, nu alcătuiesc decât pseudomorfoze lipsite de interes. Semnul «politic» al creațiilor culturale din exil stă chiar în faptul că ele s-au realizat în libertate. Prin opera poetilor, prozatorilor și filosofilor, istoricilor și artiștilor din exil, se păstrează și se întregesc acea viziune spirituală autentică, specifică neamului românesc, mutilată și falsificată în țară. Continuitatea creativității românești peste hotare constituie, de fapt, continuitatea identității naționale“.

Prima sinteză marxistă a istoriei românilor, apărută în 1947, operă a unui colectiv compus din Mihai Roller, D. Tudor, Gh. Georgescu și V. Maciu, intitulată programatic *Istoria României*, și-a propus să înfățișeze „dezvoltarea societății românești din teritoriul care formează România de astăzi“. Același titlu, *Istoria României*, este menținut și de tratatul de istorie apărut câțiva ani mai târziu, sub egida Academiei Române.

Aceste tipărituri marxiste, în care titlul însuși exprimă opinia că țara noastră nu a fost decât un culoar de trecere pentru diferite neamuri, neamuri care au activat subconștient de-a lungul secolelor pentru triumful păturii muncitoare și alipirea lor la marea patrie sovietică, merită a fi pomenite doar ca sumbre erori și primele jaloane ale marilor mistificări. Cele două cărți au imitat periodizarea marxistă adoptată de institutele sovietice, împărțind istoria națională în opt perioade, de la orânduirea comunei primitive, adică a preistoriei, până la „orânduirea socialistă“, în care partidul comunist era socotit „suprem slujitor al celei mai nobile cauze a poporului nostru“.

Denunțarea metodelor de falsificare a istoriei și scopurile acestor organizate imposturi se găsesc în cărțile lui Michael Rura (*Reinterpretarea istoriei ca metodă de avansare a comunismului în România. Studiu de istoriografie comparată*, Washington, 1961).

Într-un studiu din 1954, publicat în Buletinul Bibliotecii Române din Freiburg, Grigore Nandriș combate atât aserțiunile istoricilor sovietici, ca I. Cioban, D. Udalinov, L.V.Cerepnin și mai cu seamă A.M.Lazarev, care susțineau „o continuitate slavă în secolul al X-lea, de la Ohrida, peste Preslav, prin Dobrogea, până la Smolensk“, cât și afirmațiile în legătură cu slavizarea compactă a țării noastre în secolul al VI-lea, în articolele *Pătrunderea slavilor la Dunărea de Jos și Pătrunderea și așezarea slavilor în Transilvania*, publicate în numere succesive ale revistei *Studii și cercetări de istorie veche*.

Într-o altă replică, publicată tot în Buletinul Bibliotecii Române din Freiburg, intitulată *Istorici ruși falsificatori ai istoriei*, Alexandru Șuga citează o serie de interpretări cu rea intenție, tipărite într-o broșură a Biroului de informații al Consiliului de miniștri al Uniunii Sovietice, interpretări care preiau în parte afirmațiile politizate din *Istoria României* menționată de noi mai sus, lucrare considerată a reprezenta „o etapă pozitivă în dezvoltarea istoriografiei românești“.

Regretatul George Ciorănescu combate și el, documentat, în revista *Destin* din 1972, teza istoriografiei sovietice și românești marxiste, după care, în procesul de formare a poporului român a existat o participare covârșitoare a populațiilor slave, din pătura daco-romană nemairămânând, la mijlocul secolului al VI-lea, decât slabe „reșturi“.

PAVEL CHIHAI A

Mai ales în epoca stalinistă și până prin anii '60, când descoperirile și studiile arheologilor români, neînregimentați în deformanta ideologie marxistă, au vădit cu totul alte realități din lumea premedievală pe teritoriul românesc, care dezmințeau scrierile cu caracter oficial, arheologul Dinu Adameșteanu a avut marele merit de a fi căutat – pe cât posibil – să îi țină la curent pe profesorii și cercetătorii din Occident cu descoperirile arheologice făcute de către colegii români, în reputata „Arheologia Classica” și în alte publicații de specialitate.

În privința evului mediu, manualul de istorie al Academiei din 1956, al doilea volum al *Istoriei României* – cu acest titlu care, după cum am arătat, contesta unitatea poporului român – a ponegrit, cu tehnica falsificărilor, așa numita clasă a boierilor, prezentând-o în permanent conflict „cu cei care muncesc”, după canonul marxist, propunându-și totodată și demitizarea unor voievozi, cum a fost, de pildă, Mihai Viteazul, prezentat nu ca simbol al unității celor trei mari provincii românești, ci ca „exponent al mării boierimi”.

Un răspuns la poziția sovietizantă a unor istoriografi din România l-a dat și Emil Turdeanu, prin studiile sale de înalt nivel în legătură cu țările române și țările din estul Europei, precum și despre relațiile românilor cu Ragusa, cu Serbia medievală, cu Bulgaria, cu Muntele Athos, cu Rusia, cum sunt, de pildă *Literatura bulgară din secolul al XIV-lea și difuzarea sa în țările române; Apocrife slave și române a Vechiului Testament*. O importantă lucrare de sinteză apărută recent în editura Academiei Româno-Americană este *Desăvârșirea unității românești*.

Eugen Lozovan a prezentat, printre primii, aspecte din relațiile româno-ruse, de neconceput să fi apărut în România dominată de comuniști, ca cele din studiul *Un faliment diplomatic: alianța lui Dimitrie Cantemir cu Petru cel Mare*.

Contribuții din exil la cunoașterea evului mediu românesc a adus și Dumitru Găzdaru, care a consemnat – cu mult înaintea Institutului de istorie din București – prezența în țările române a unor călători străini, cum au fost englezul William H. Squire, diplomatul rus Heinrich von Reimers, negustorul Nikolaus Ernst Kleemann.

Epoca dintre domnia lui Mircea cel Bătrân și aceea a lui Vlad Călugărul, puțin cercetată, la hotarul dintre evul mediu și Renaștere, când întregul Răsărit va cunoaște un alt destin decât Occidentul Europei, această epocă și, în primul rând evenimentele din Țara Românească, care se succed imediat după mijlocul secolului al XV-lea, au făcut obiectul studiilor aprofundate ale lui Matei Cazacu. Paleograf, cunoscând excelent atât limbile occidentale cât și cele slave, preocupat îndeaproape de evoluția mentalităților, Matei Cazacu găsește și interpretează cum se cuvine versiunea originală a manuscriselor. Dar dincolo de minuția analizei și de judicioasa interpretare a faptelor, interesul pentru lucrările sale, care acoperă atât sud-estul european cât și complexe probleme ale imperiului rus, vine și dintr-o înțelegere umanistă a personajelor istorice, atitudinii și acțiunilor lor. Moralist prin formație și adâncimea gândirii, Matei Cazacu leagă realitățile unei țări, unei acțiuni sau unei idei, de trăsături de caracter sau de inițiative individuale, nu neapărat de fenomene sau procese colective. În prezent, Matei Cazacu pregătește o *Istorie a Românilor* – în Editura Fundației Culturale din Madrid, aparținând acestui ctitor de înfăptuiri românești din exil, Aurel Răuță –, istorie care va folosi și noilor manuale școlare, și profesorilor, și studenților, interesați în prezent de adevăratul trecut al românilor.

Mistificarea istoriei de către comuniști, mai ales în privința evului mediu, a fost denunțată într-o carte cu acest titlu, aparținând lui Dionisie Ghermani, apărută la München în 1967. Tot Dionisie Ghermani este autorul unui larg studiu despre eforturile de eliberare, prin diplomație, ale popoarelor din Europa de sud-est, dominate de semilună până la mijlocul secolului al XIX-lea precum și a numeroase lucrări în

Căutări în orizontul timpului

legătură cu persecuțiile religioase inițiate de musulmani și comuniști în Europa de est.

Într-o serie de lucrări, de asemenea de audiență internațională, Adolf Armbruster studiază, folosind izvoare documentare din Europa centrală și apuseană, imagologia spațiului românesc, apoi istoria sașilor transilvăneni, relațiile culturale dintre români și sași, în sfârșit, începutul germanilor în spațiul de nord al Carpaților. Răspunzând unor neadevăruri, Adolf Armbruster tipărește *Românii din Transilvania, o evoluție falsificată*, urmărind în linii mari destinul progresiv al națiunii române din această provincie românească care, deși majoritară, ajunge la starea de popor tolerat, cu o confesiune de asemeni tolerată, fără nici un drept de decizie sau de intervenție, exclusă din „Unio trium nationum”. În legătură cu relațiile culturale româno-săsești, Adolf Armbruster descrie pe larg activitatea lui Johann Filstich, care traduce în 1727 *Letopisețul Cantacuzinesc* și redactează în 1728 o *Încercare a unei istorii românești*.

Vlad Georgescu a redactat o *Istorie a românilor*, urmărind succesiunea evenimentelor importante, interne și internaționale, cu un moment de apogeu – epoca dintre primul și preajma celui de al doilea război mondial – și unul din perigeu – anii dominației staliniste –, nu îndepărtat de primul. Respectând realitatea, el a expus aspecte divergente fără concluzii, în locul unor deducții lesne inteligibile, dar forțate, cum sunt cele marxiste, în numele unei viziuni partinice, partizane. Vlad Georgescu a mai tipărit o carte de mare importanță – lucrările sale au apărut și în limbi străine, cu o largă difuzare – *Istoria ideilor politice românești (între 1369 și 1878)*, în care prezintă evoluția conceptelor politice din țările române, planul lucrării având în vedere șase teme principale ale gândirii politice, specifice pentru trecutul țărilor române. Această carte, cu un amplu temei documentar, permite să se deducă trăsături importante ale vieții sociale românești, năzuința spre libertate și conlucrare armonioasă.

O intensă și prețuită activitate o are Petre Ș. Năsturel, al cărui doctorat, tipărit de Institutul Pontifical de Studii Orientale din Roma, se intitulează *Le Mont Athos et les Roumains*. După o jumătate de secol de regim totalitar în România, în care s-a încercat minimalizarea activității creștine a românilor în Balcanii dominați de semi-lună, Petre Ș. Năsturel a urmărit pe de o parte felul în care țările române au menținut vie în Balcani flacăra creștinismului, și pe de alta, modul în care au pus stavilă înaintării otomane, în cadrul așa-numitelor „cruciade târzii”. Scrierile lui Petre Ș. Năsturel efortul și reușita sa de a pune în lumină prezența balcanică a țărilor române, ne apar cu atât mai meritorii.

În cartea *Tradiții răsăritene și influențe occidentale în Țara Românească*, (1984), Pavel Chihaia a urmărit să pună în lumină relațiile culturale ale Țării Românești cu Occidentul, cât și modificările de mentalitate care se pot constata în al doilea sfert al secolului al XVI-lea și la jumătatea secolului al XVII-lea.

Tot Bizanțului, acest vechi temei al culturii românești, de data aceasta în legătură cu ramurile genealogice ale aristocrației post-bizantine, din care au făcut parte domni și boieri din Țările Române, i s-a dedicat Mihai Dimitrie Sturdza, scriind o serie de studii în reviste de specialitate și consacându-și decenii întregi de cercetare pentru alcătuirea monumentalului *Dictionnaire historique des Grandes Familles de Grèce, d'Albanie et de Constantinople*, apărut la Paris 1983.

Cum am afirmat la începutul acestei prezentări, exilul a însemnat pentru istoriografi – dincolo de dezavantajul lipsei de informații documentare din țară – posibilitatea de a studia izvoare și materiale străine. Evoc aceasta mai ales în legătură cu activitățile lui Nicoară Beldiceanu și Mihnea Berindei, care au studiat și publicat importante lucrări în legătură cu instituțiile și economia imperiului otoman, privind mai cu seamă realitățile medievale românești. Nicoară Beldiceanu a tipărit, printre

PAVEL CHIHAI A

alte: *Lumea otomană a Balcanilor (între 1402 și 1566): instituții, societate, economie; Românii la Bătălia de la Ankara; Cucerirea cetăților negustorești Chilia și Cetatea Albă de către Baiazid al II-lea; Valahii din Bosnia la sfârșitul secolului al XV-lea și instituțiile lor; Însemnări asupra românilor din Balcani.* În ceea ce-l privește pe Mihnea Berindei, el a studiat îndeosebi implicațiile fiscale ale expansiunii politice și militare ale imperiului otoman, publicând *Prezența otomană la sud de Crimeea și în Marea de Azov în prima jumătate a secolului al XVI-lea și Regulamente fiscale și fiscalitatea provinciei Bender-Akkerman, la 1570.* O valoroasă contribuție în domeniul heraldicii și sigilografiei europene, în primul rând a celei românești, a adus Dan Cernovodeanu, scriind despre heraldica sigilară domnească, boierească, eclesiastică, apoi despre heraldica monetară, precum și o serie de lucrări asupra stemelor țărilor române în armoariile străine occidentale și est-europene.

*

Istoriografia românească a exilului și-a propus să contribuie nu numai la cunoașterea anumitor evenimente din trecutul țărilor române, prezentate deformat de ideologia marxistă, ci și de istoria populațiilor românești rămase de decenii sau chiar de secole în afara granițelor actuale ale patriei lor. Astfel, în legătură cu Basarabia și nordul Bucovinei și cu drepturile românilor asupra acestor două provincii, au apărut numeroase scrieri dintre care le menționăm pe cele mai vechi ale lui Nicolae Dima: *Basarabia și Bucovina: disputa teritorială româno-sovietică; Moldoveni sau români?; Minoritățile române în sud-estul Europei.*

Alexandru Șuga a elaborat un valoros studiu, *Situația de drept internațional a Basarabiei în dezvoltarea istorică a țării*, publicat la Bonn, în 1958.

LC. Dumitriu, în studiul *România și Rusia*, arată că poporul român s-a aflat, de-a lungul secolelor, în spațiul de expansiune al Rusiei, al unui imperiu acaparator.

Nicolae Lupan a avut, pe plan scriitoricesc și politic o activitate foarte eficientă, publicând în 1979 *Basarabia - colonizări și asimilare*; au urmat *Scrisoare din închisoarea popoarelor*, apoi *Imagini nistrene*.

George Ciorănescu a scris una dintre lucrările cele mai importante în legătură cu provincia răpită de Uniunea Sovietică: *Basarabia Contested Land between East and West*, publicată la München, în 1985. George Ciorănescu nu consideră această contestație ca pe un simplu contencios româno-rus, ci ca pe o problemă europeană, Basarabia fiind ocupată ori de câte ori Europa Occidentală, prea slăbită de războaie și disensiuni interne – ca pe timpul lui Napoleon și Hitler –, nu și-a mai putut apăra frontiera răsăriteană.

În lucrarea despre disputa româno-sovietică în legătură cu Basarabia, Iancu Ioan Bidian arată semnificația numelui „Basarabia” și face istoricul provinciei, de la Dimitrie Cantemir până în prezent.

Importante studii în legătură cu Basarabia au mai publicat Sava Gârleanu, Basil Lapedat Marcu și Petre Vălimăreanu.

*

Ramura aromână a etniei românești a făcut, de asemenea, obiectul a numeroase și ample studii aparținând istoriografilor din exil, de data aceasta nu în legătură cu drepturi teritoriale, ci pentru cunoașterea minorităților aromâne ca atare și dreptul aromânilor la identitate.

Căutări în orizontul timpului

Încă din 1949, *Alexandru von Randa* a tipărit cartea *Balcani, spațiul cheie al istoriei universale*, în care arată că spațiul pe care s-a format poporul român nu s-a limitat numai la Dacia, ci a acoperit și o parte din Peninsula Balcanică, prin acei traci romanizați ai căror succesori sunt aromânii.

În studiul *Despre minoritatea aromână în țările balcanice*, Constantin Papanace arată aspirațiile politice ale aromânilor care, neputând revendica teritoriul propriu, au năzuit spre dreptul ca preoții să slujească și copiii să învețe în limba proprie. Tot Constantin Papanace a scris *Considerații asupra Uniunii Balcanice*, propunând soluții pentru probleme litigioase din această parte a Europei.

Lucrări valoroase despre trecutul și problemele actuale ale aromânilor au scris Nicu Caranica: *Aromânii din Balcani în mărturiile cronicarilor bizantini din secolul VIII până în secolul al XIV-lea*; Sava Gârleanu: *Daco-romanii din sudul Dunării*; Petre Ș. Năsturel: *Aromânii*; Matei Cazacu: *Vlahii în Balcanii occidentali – Serbia, Croația, Albania*. Toate aceste studii în legătură cu aromânii din Balcani și din insulele Cefalonia, Creta, Corfu și Peloponez, tratează despre structura politico-militară a organizării sociale, despre caracterul pastoral și agricol al economiei aromânilor, apoi despre conflictele cu bizantinii, mai târziu cu popoarele în mijlocul cărora se aflau, dar și contribuția aromânească la cultura și civilizația acestor popoare.

*

Istoria contemporană a fost amplu prezentată atât de istoriografii din exil cât și de oamenii politici, îndeosebi de către cei care au jucat un rol în evenimentele dintre anii 1938 și 1948, și care au reușit să evadeze din România ocupată de soviete. Toți aceștia au urmărit în primul rând să răspundă mistificărilor grosolane din publicațiile marxizante din țară și să pună în adevărata lumină împrejurările care au dus la sclavia poporului român prin anihilarea partidelor politice democrate, prin consolidarea, cu ajutorul fraudei și teroarei, a partidului comunist, prin îndepărtarea Regelui Mihai I.

Desigur, de un mare interes documentar sunt *Amintirile politice*, în trei volume, ale lui I. G. Duca, precum și volumul fiului acestuia, George I. Duca, *Croaziera unui român în secolul XX*, tipărită de către vrednicul editor din München, Ion Dumitru.

Nicolae Penescu a publicat lucrarea *România, de la democrație la totalitarism*, iar la Fundația Universitară Carol I, Constantin Vișoianu a tipărit *Politica de pace a României față de Soviete și Studiu al anexărilor comuniste*, apărute la Washington.

Coste Brutus a publicat la Paris și Geneva *România la tratatul de pace*, apoi *Observații privind proiectul tratatului de pace cu România*.

Campania militară împotriva sovietelor a fost descrisă în mod documentat, în amplele lucrări ale generalilor Ion Gheorghe (*Rumaniens Weg zum Satelliten Staat - 1952*) și Platon Chirnoagă (*Istoria politică și militară a războiului României contra Rusiei sovietice - 1965*), precum și ale importantului om politic G. Barbul (*Mémorial Antonescu. Le troisième homme de l'Axe - 1950*).

O contribuție deosebită la cunoașterea realităților românești și la desfășurarea dominației sovietice în România a adus Pamfil Seicaru, cu volumele *Istoria partidelor politice din România*, tipărită la Madrid în 1959, apoi *România în Marele Război și O problemă europeană în lumina controverselor româno-sovietice*.

Într-o serie de cărți importante: *Basarabia, pământ românesc*, *România de astăzi*, *Cartea memorandumului și Moscova provoacă lumea*, Ion Rațiu descrie România contemporană cu intenția de a prezenta lumii libere realitățile românești, restabilind adevăruri deformate sau înăbușite de către propaganda comunistă.

PAVEL CHIHAI A

În două volume, *Yalta și crucificarea României și Agonia României (1944-1947)*, Nicolae Baciuc arată (cu o documentație față de care Dinu Zamfirescu a exprimat unele rezerve) că România, făcând parte din Europa de Răsărit, a fost stabilită ca zonă de influență sovietică, fără ca poporul american sau poporul englez să cunoască sau să accepte această înstrăinare.

În 1967 și 1971 sunt tipărite la Paris două volume (*Aspects des relations soviéto-roumaines*), cu studii de G. Ciorănescu, G. Filitti, M. Korne, A. Missirliu, N. Neculce, D. Ghermani, prezentând, cu un foarte prețios temei documentar, întreaga tragedie a deceniilor de ocupație sovietică.

Iancu Ioan Bidian consemnează într-o serie de studii: *Relațiile dintre Republica Federală Germană, Republica Socialistă România, Politica USA față de România după abdicarea Regelui Mihai*, cu o amplă bază documentară, politica Germaniei și Statelor Unite, strategia și tactica acestor guverne față de procesul comunizării ce a avut loc în țările din sud-estul Europei.

Istoria Partidului Comunist Român, care trebuie cunoscută pentru a se putea înțelege cum arăta coloana vertebrală a tuturor abuzurilor, nedreptăților și crimelor, a fost decriptată de Victor Frunză, care, făcând parte din nomenclatură înainte de a o denunța, i-a putut cunoaște metodele și strategia aplicării lor.

*

La capătul succintei noastre prezentări despre *Istoriografia română în timpul exilului*, trebuie să menționăm inițiativele acelor oameni politici români care au preconizat, cu mult înaintea hotărârilor recente de confederalizare a Europei, o astfel de înfrățire socială, politică și economică, pentru stingerea adversităților și chiar a competițiilor – în special pentru ca România să nu mai fie victima tendințelor expansioniste rusești.

Încă din 1947, Grigore Gafencu inițiază în Statele Unite formarea de grupuri care să propage Mișcarea europeană, o federalizare a statelor europene în care să fie inclusă și România. De altfel, în cartea *Ultimele zile ale Europei. O călătorie diplomatică în 1939*, publicată la Paris, în 1946, Grigore Gafencu se referă la o călătorie a sa prin multe capitale „în căutarea Europei”.

Alexandru von Randa, despre a cărui activitate am amintit mai sus, a publicat și un foarte interesant studiu *Ein Vorbote der modernen Europa-Idee*, unde, evocând activitatea bănățeanului Aurel Popovici, subliniază și laudă sugestia acestuia de realizare a „Statelor Unite ale unui mare imperiu de răsărit, care să alăture popoarele situate între Germania și Rusia”, bineînțeles pentru a face față expansiunii sovietice.

*

Desigur, scrierile în legătură cu închisorile și lagărele comuniste vor apărea în continuare, dar subliniem numai că memoriile, amintirile, evocările, scrise, până recent, doar în exil, de către cei care au cunoscut detenția comunistă, fac și ele parte din istoriografie, sunt evenimente importante legate de viața reală a României din această dramatică epocă.

Vom menționa cărțile scrise în exil de către Grigore Dumitrescu, Silviu Crăciunaș, Remus Radina, Doru Novacovici, volumele de excepțional interes documentar ale lui Ion Ioanid, scrierile competente și convingătoare ale lui Constantin Mares, evocările dramatice ale lui Paul Goma, ampla realizare a lui Cicerone Ioanițoiu, toți aceștia relatând despre Gulagul românesc.

Căutări în orizontul timpului

Desigur, pentru istoria românilor, dialogul purtat între funcționarii de partid, care au mistificat trecutul poporului nostru, și istoriografii din exil, care l-au prezentat în adevărata lumină – alături de ei fiind timp de jumătate de secol și cercetătorii cinstiți din țară – este de cea mai mare importanță, deoarece din această confruntare s-au putut despărți nu numai adevărul de grosolanele improvizații, dar și corectitudinea tradițională a oamenilor de știință români, de fundamentalismul istoriografiei sovietice.

1994

Capitolul XI

LECTURI DESPRE CULTURA ROMÂNEASCĂ ÎN EVUL MEDIU

Alexandru Duțu: CULTURA ROMÂNĂ ȘI CIVILIZAȚIA EUROPEANĂ MODERNĂ

De la primele sale cărți (*Coordonate ale culturii românești în secolul al XVIII-lea*, 1968; *Cărțile de înțelepciune în cultura română*, 1972) se putea constata că Alexandru Duțu își propune să prezinte coordonate ale culturii românești dintr-o epocă de transformări semnificative, considerând afirmarea umanismului, formarea ideologiei iluministe și epoca Risorgimento-ului predominată de romantism, urmărind pentru această perioadă de timp evoluția mentalităților, propunându-și să surprindă succesiunea structurilor mentale în domenii de comunicare specifice și să deducă unele permanențe care reprezintă totodată note diferențiale ale ethosului românesc.

Specificitatea condițiilor și înfăptuirilor din etapa umanistă este pusă în lumină și în volumul *Umaniștii români și cultura europeană*, 1974, unde Alexandru Duțu invocă motivele apariției relativ târzii a umanismului românesc, îi distinge trăsăturile și îl raportează la contextul culturii europene din epocă.

Analizând structura acestui mecanism, determinându-i riguros expresia și etapele evolutive, autorul avansează o serie de concepte și definiții folosite și în ultimul său volum – *Cultura română și civilizația europeană*, 1987 (apărut în colecția „Conflicte” a Editurii Minerva) –, care beneficiază de premisele și sporurile de cunoaștere din investigațiile pentru temele anterioare.

De data aceasta, Alexandru Duțu prezintă nu numai umanismul, ci întreaga cultură românească între mijlocul secolului al XVII-lea și mijlocul secolului al XIX-lea, adică până la pașoptism, cu legile evoluției sale, stabilind permanențele caracteristice și punctele de consonanță cu realitățile culturale europene.

Sumarul, structurat geometric, ca și în *Umaniștii români și cultura europeană*, cu teme majore și subteme la nivelul definirii unor concepte fundamentale, începe cu capitolul „Unitatea și diversitatea în epoca umanistă europeană”, unde se disting deosebirile dintre cele două culturi europene (cea vestică și cea sud-estică), care preiau zestrea antichității, și se încheie cu capitolul „Conexiunile intelectuale din cultura română”, în care zona românească de cultură este prezentată ca o arie de întrepătrundere, de fertile confluente și expresive conexiuni ale celor două culturi.

Apreciind împreună cu Manolis Chatzidakis (*Considération sur la peinture postbyzantine en Grèce*, 1969), că lumea postbizantină nu poate fi considerată, față de modelul ei, provincială sau decadentă, Alexandru Duțu arată că tradiția Bizanțului trebuie concepută și înțeleasă în devenirea ei înnoitoare, în însumarea unor experiențe spirituale care țin de realitățile ethosului românesc, care o fac viabilă și expresivă. Acest raport este privit de asemenea funcțional, arătându-se că schimbul activ dintre valorile tradiționale și cele câștigate se produce într-un ritm care se apropie tot mai mult, spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, de cel al Europei vestice. Legată de problema raportului dintre tradiția bizantină și sporurile de cunoaștere și exprimare pe care acestea le capătă în timp este și alternativa și sincronismul scrierii și picturii, modalități de comunicare implicate în structura societății românești din secolul al XVIII-lea.

Căutări în orizontul timpului

Un rol important al culturii bizantine în sud-estul european a fost acela de a fi răspuns vocației pentru universal. Marile suprafețe zugrăvite, marile ansambluri iconografice înfățișând o viziune despre lume indică, după Alexandru Duțu, „nu un spirit conservator, ci un efort de a înțelege și exprima sintetic destinul omului”. Pe trunchiul acestei tradiții directe a antichității, universală atât prin consens cât și prin largă sa răspândire, experiențele și adaosurile care pot fi constatate, între secolele XVIII și XIX, vădesc o conturare treptată a „conștiinței de sine” românești, fără mutații bruște sau goluri inexpresive, cu implicarea valorilor deja acceptate. Desigur că această „conștiință de sine” implică și soluții specifice, exprimate ca răspuns la unele probleme apărute în condiții diferite de existență. Elementele pe care autorul le consideră „de lungă durată”, tradiționale, sunt consolidate de „spiritul critic”, inovator, prin confruntarea lor cu realitatea imediată. Astfel, evul mediu nu apare mentalității românești din secolul al XVIII-lea ca o epocă de întuneric, ca „o barbarie gotică”, în care oamenii să nu fi simțit propria lor identitate istorică; lupta împotriva impactului otoman vădește o continuitate pe care o oglindeau pentru umaniștii de mai târziu nenumărate simboluri artistice și scrieri. Alexandru Duțu subliniază că pentru „istoricii români ca și pentru istoricii sud-est europeni, evul mediu nu a fost o perioadă clar delimitată, o fază de civilizație depășită, o urmare a apariției unei etape noi, cu o viguroasă conștiință de sine; în această parte a continentului nu a înflorit o Renaștere de tip occidental care să fi separat «trecutul întunecat de zorile vremurilor noi».

Dacă istoricii umaniști, cu noua lor viziune și lărgirea cercului de referințe, aprofundează „conștiința de sine”, animați de principii pe care le regăsim de-a lungul secolelor, ansamblurile zugrăvite impun ideea de universal, cu înnoirile fiecărei epoci. Literatura sapiențială sau aceea de agrement, „de zăbavă”, asigură, la rândul lor, trăsături specifice unor forme culturale moștenite.

Epoca Luminilor propune, ca și umanismul, un model cultural cu caracter de universalitate. Preluând trilogia avansată de Mircea Eliade (*Le mythe de l'éternel retour*, 1969), Alexandru Duțu consideră și el relevantă trecerea pe care istoricii din această vreme – ca de pildă Chesarie de Râmnic, a cărei contribuție a fost analizată cu pătrundere de autor – o fac de la concepția ciclică, pe care o vădesc un Mihai Cantacuzino sau Dimitrie Cantemir, spre evoluția lineară. Dar spre deosebire de iluminismul vestic, unde evul mediu a trebuit să fie remodelat pentru a răspunde unei alte scheme mentale, în țările române el a fost acceptat și însumat „fără a se amputa o parte din profunzimile trecutului și a se reprima moduri de gândire, încă vii, din mediile rurale”.

O evidentă consecință a acestei preluări, selective, desigur, din patrimoniul medieval, a fost că istoricii români au putut invoca argumentele continuității, mergând foarte departe înapoi pe scara timpului. Așa se explică și pasiunea acestor istorici de a strânge documente, pasiune desprinsă de unele obiective de moment, încurajată de idealuri care țin de existența multiseculară a țărilor române.

Concluzia pe care o subliniază Alexandru Duțu este că în vreme ce umanismul de sorginte antică imprimă culturilor din vestul Europei direcții cu totul noi, în sud-est el favorizează apariția culturilor naționale, care nu se detașează tranșant de universalitatea bizantină.

Modelele culturii românești, filosoful sau patriotul, nu se desprind nici ele de tradiție, fiind însă inspirate de realitățile sociale, de adversitatea marilor imperii și de problema supraviețuirii într-o suită de contexte conjuncturale nefavorabile. Tocmai soluțiile adoptate ca răspuns la problemele specifice conferă un aspect deosebit civilizațiilor vest și sud-est europene, care vădesc tradiții și năzuințe asemănătoare.

PAVEL CHIHAI A

Preluările marilor stiluri occidentale (gotic, baroc sau rococo) nu sunt privite de Alexandru Duțu ca „intruziuni de influențe“, ci ca ecouri asimilate ale unor tendințe proprii, ale unor direcții alimentate de impulsuri pornite din mișcarea de idei pre-existentă și care se cristalizau întrucât întâlneau formule clar redactate în societățile cu o mai amplă și diversificată activitate culturală. Începând mai cu seamă din epoca umanistă, cancelariile voievodale, tipografiile, academiile și societățile savante din Țara Românească, Moldova și Transilvania sunt deschise unor interferențe de idei din arii de cultură europene diferite. Această audiență împacă animozitățile culturale tradiționale dintre „estul grecesc“ și „vestul latin“ – având la origine Marea Schismă care a despărțit spiritualitatea europeană –, activând un climat intelectual unde cele două tradiții se întâlnesc și se completează în mod creator.

Admirabila lucrare a lui Alexandru Duțu se impune prin spiritul de sinteză al autorului, prin aplicarea criteriilor teoretice la realitățile complexe considerate ca atare, prin siguranța judecăților sale, prin expresivitatea ilustrărilor. Lectorul este atras și reținut de rigoarea și actualitatea aparatului critic, unde se invocă și probleme accidentale, dar nu lipsite de importanță, rezervându-se textului propriu-zis o expunere fluentă, de înaltă distincție intelectuală, care traduce modul de a gândi al autorului. Acest stil sobru, care ne evocă proza lui Titu Maiorescu, Eugen Lovinescu sau Tudor Vianu, vădește putere de concentrare și de expresie, continuând o aleasă tradiție.

G. Mihăilă și Dan Zamfirescu: LITERATURĂ ROMÂNĂ VECHIE

Antologia în două volume *Literatura română veche*, apărută la Editura Tineretului și îngrijită de G. Mihăilă și Dan Zamfirescu, continuă efortul de a face cunoscută marelui public una dintre perioadele literare mai puțin frecventate, care ascunde însă nu numai nebănuite frumuseți de trăire și expresie, dar și trăsături în care regăsim rădăcini mai vechi ale unor scrieri ce nu ni s-au păstrat și temeiuri pentru literatura de mai târziu. Redactate în limba poporului sau în slavă, greacă, latină sau italiană, unele din operele care figurează în această antologie au fost elaborate de autori revendicați și de alte literaturi, ca silezianul Baltasar Walther sau grecii Stavrinos și Matei al Mirelor, dar care, indiscutabil, aparțin și istoriei noastre literare.

Autorii antologiei ne previn că s-au desprins de prejudecata clasificării după gen și au ordonat materialul după criteriile pe care le impuneau relațiile sociale și spirituale ale evului mediu românesc. Ne pare, astfel, firesc să se fi alăturat *Letopisețul de când s-a început Țara Moldovei* (de la Bistrița) scrisorii lui Vlad Țepeș către Matei Corvin și inscripției lui Ștefan cel Mare de pe zidul bisericii de la Războieni. Numai cu o astfel de viziune, care nu neglijează nici un amănunt, punând în valoare nesemnificativul aparent, tăișul adânc al unei trăiri, dar și liniile de forță ale unei catedrale de gândire, autorii au reușit să prezinte evoluția complexă a literaturii românești medievale și au pus în lumină permanența unor idei dominante, regăsite de-a lungul paginilor, indiferent de limba și locul unde au apărut scrierile. Parcurgând această antologie de opere literare ale evului mediu românesc nu ai impresia că traversezi o alipire de texte oarecare, fără legătură între ele, ci o suită contrapunctică de documente, alese cu grijă ca fiind cele mai expresive. Parte din material, trebuie observat, nu a fost pus în valoare de specialiști, o altă parte a căpătat abia acum o versiune adecvată, revăzându-se traduceri mai vechi (cazul cronicilor moldovenesti în limba

Căutări în orizontul timpului

slavă, al inscripțiilor de pe fațada bisericii lui Neagoe din Curtea de Argeș, al cronicilor lui Stavrinus și Matei al Mircelor). În sfârșit, prezentările operelor literare și aparatul critic nu s-au limitat la o explicare a textelor, ci au realizat o canava teoretică pentru întreaga perioadă ilustrată. În această direcție, merită a fi amintită în mod deosebit colaborarea profesorului Aurel Decei, care prezintă, traduce și întocmește notele la *Interviul lui Mihai Viteazul...*, *O istorie a lui Mihai Viteazul de el însuși și Mihai Viteazul despre Bătălia de la Călugăreni*. Trebuie relevată, de asemenea, râvna autorilor antologiei pentru reconstituirea textului integral al *Învățăturilor lui Neagoe Basarab*, scriere aflată, până recent, în ediții necorespunzătoare.

Prin caracterul ei larg, cuprinzător, antologia ilustrează continuitatea de gândire nu numai din fiecare dintre cele trei țări române, ci din toate aceste țări, ceea ce corespunde realității istoriei lor politice. Nu întâmplător, unul dintre capitole este intitulat *Istoriografia în Moldova și Țara Românească în deceniile al treilea – al nouălea*, iar altul *Zorile umanismului în țările române*. Umanismul din literatura veche românească, ilustrat prin scrierile unui Nicolae Olahus, Johann Sommer sau Petru Cercel, reprezintă unul dintre aspectele cele mai importante ale spiritualității medievale investigate de către autorii lucrării.

Toate acestea ne îndreptățesc să afirmăm că, deși tipărită în colecția Lyceum, această antologie nu se adresează numai studenților și elevilor – care vor avea la îndemână o culegere esențială – ci și specialiștilor interesați de înțelegerea rădăcinilor culturii românești.

Este ceea ce ne îndreptățește să consemnăm mai jos unele mărunte observații legate mai cu seamă de notele ediției. În volumul I, nota 85, pag. 105 se arată că Mihnea cel Rău este cunoscut în documentele epocii ca fiu nelegitim al lui Vlad Țepeș. Nicăieri nu este vorba de un „Dracea armașul de la Mănești” etc. Dar Țepeș se numea Dracul sau Drăculea, după tatăl său, cavaler al ordinului Dragonului. Moșia Mănești de pe Colentina era domeniul ereditar al Drăculeștilor. Într-un document din 15 iunie 1577 (*D.I.R.*, B, XVI, IV, nr. 282, pag. 282), Alexandru II Mircea dăruiește Mitropoliei din București, cu hramul Sfânta Troiță, satul Mănești de pe Colentina (...) „pentru că s-a aflat moștenire a domniei mele de la bunicul meu Mihnea voievod” (*ibidem*, pag. 473, *ibidem*, vol. V, pag. 41, *ibidem*, XVII, vol. III, pag. 478-470 etc.). Prin urmare, încă înainte de redactarea *Vieții patriarhului Nifon*, moșia Mănești aparținuse Drăculeștilor. Titlul de armaș, legat de acest „Dracul din Mănești”, evocând pe cel care executa sentințele capitale, poate fi o greșală a traducătorului (ca și cel de „vătaf de vânători” atribuit lui Neagoe), dar se potrivește cu reputația lui Țepeș. „Armaș” va fi folosit la origine un adjectiv materializat printr-o metaforă, înțelesul referinței fiind: „crudul Drăculesc din Mănești”, care putea destăinui perfect contemporanilor pe Vlad Țepeș.

În volumul I, nota 80, pagina 107, se afirmă în legătură cu marele sfetnic Stoican că „nu există un dregător mare cu acest nume în Sfatul lui Mihnea cel Rău”. Dar „mare sfetnic” nu înseamnă neapărat „mare dregător”. Consilierul intim al lui Matei Basarab, de pildă, polonezul Ioan Starzawski, nu apare niciodată în numeroasele documente care ni s-au păstrat de la acest voievod.

Exprimarea timorată a lui Mihnea Vodă („De vreme ce făcu puiul leului așa, dară când va veni leul cel mare, ce va face?” – vol. I, nota 98, pag. 108) este bănuită a ascunde „filiația lui Neagoe din Pârnu Craiovescu”. Dar această figură retorică este luată din *Biblie* (Osea, 5, 14) și pare a se referi aici mai degrabă la restul oștirii (două treimi) care urma să-l atace pe Mihnea.

În subsolul aceluiași text al traducerii din Gavril Protul se echivalează (vol. I, nota 181, pag. 112) „povarna de olovină” cu „acoperiș cu tablă de cositor”. Sensul

real este „bucătăria pentru teascul de ulei” (H. Tikitin, *R.-Deut. Wör.*, II. 1087 și III. 1228). Uleiul era necesar în cantități mari la mănăstiri, atât pentru iluminat și candelă, cât și pentru gătitul de post.

Cele două pisanii aflate pe fațada bisericii lui Neagoe sunt consemnate, atât în textul introductiv (vol. I, pag. 155), cât și în traducerea lor (vol. I, pag. 157), cu titlul: „Pisania lui Neagoe Basarab de pe cele două plăci din dreapta intrării în biserică”. Prin urmare, se consideră că cele două table de piatră ar conține o singură pisanie. Începând cu textul celei în care sunt laudați „lucrătorii ce s-au trudit la sfânta casă”. Dar cele două pisanii constituiau două entități aparte, despărțite prin porțiuni zugrăvite. Cea de lângă ușă era concepută ca un hrisov, o ofrandă pe care ctitorii, reprezentată în genunchiați în partea inferioară a tablei de piatră, o închinau Maicii Domnului, zugrăvită în partea superioară (vezi *S.C.I.A.*, tom. 16, 1969, nr. 1). Nu este întâmplător faptul că textul acestei pisanii este transcris din „svitocul” solemn, hrisov redactat cu prilejul tâmosirii bisericii, din 15 august 1517 (vezi *D.I.R.*, B, XVI, III, nr. 148, pag. 127; *ibidem*, nr. 158, pag. 132; VI, nr. 282, pag. 255 și mai cu seamă, *ibidem*, XVII, I, nr. 273, pag. 293-296). Chiar dacă am socoti, prin absurd, cele două pisanii concepute și scrise în continuare, prima dintre ele ar fi cea din stânga, așa cum începe orice scriere slavonă și cum o indică însuși conținutul ei.

Mențiunea locului originar unde se află pisania din 10 septembrie 1525 a lui Radu de la Afumați (vol. I, pag. 181), în biserică lui Neagoe („pe peretele dintre pronaos și naos”), ar avea nevoie de precizarea „din pronaos” sau „de pe porțiunea sudică a peretelui estic al pronaosului”, deoarece pe zidul dintre pronaos și naos, în naos, deasupra ușii de intrare, există cealaltă inscripție a lui Radu de la Afumați, din 18 septembrie 1526.

Afirmația din vol. I, pag. 205, că Grigore Ureche „va deschide în mod magistral seria cronicilor în limba română folosind nu numai corpul de cronici moldovenesti succesive în limba slavonă (de la 1325 până la 1574) – așa-numitul *Letopiseț moldovenesc*” – are nevoie de o explicitare sau de o eventuală trimitere la o lucrare în curs de apariție.

Preluându-se opiniile lui P.P. Panaitescu din temeinicul studiu *Începuturile istoriografiei în Țara Românească*, se consideră, la prezentarea *Letopisețului Țării Românești* din secolul al XVI-lea, că domniile lui Ștefan Surdul (1591-1592) și Alexandru cel Rău (1592-1593) fac parte din cronică slavă a secolului al XVI-lea (vol. I, pag. 222). În realitate, domniile lor sunt consemnate de cronicarul din secolul al XVII-lea, care scrie în românește. Se consideră, după P.P. Panaitescu, că începutul cronicii care acoperă intervalul 1290-1508 a fost improvizat de redactorul din vremea lui Matei Basarab (vol. I, pag. 223). Dar în studiul nostru, menționat de autorii antologiei în nota 2, pag. 222, s-a arătat că acest început al cronicii lui Radu de la Afumați a fost scris în 1525. În vol. I, pag. 224, se arată că istoriografia din Țara Românească a apărut „cu o jumătate de secol mai târziu decât în Moldova”, ceea ce ar contrazice sincronismul cultural pe care îl pun în lumină chiar autorii. Dacă am calcula intervalul dintre scrierea celei mai vechi cronici cunoscute a lui Ștefan cel Mare (1502) și cea a lui Radu de la Afumați (1525), realizăm un total de 23 de ani (dacă excludem *Viața lui Nifon*, scrisă în 1530).

La prezentarea biografiei lui Nicolae Olahus (vol. I, pag. 250), se afirmă că „bunicul său Mânzilă (Manzilla) de la Argeș se înrudea cu familia domnitoare a Țării Românești și fusese căsătorit cu Marina, sora lui Iancu de Hunedoara”. Ar fi trebuit să se precizeze că aceste date genealogice aparțin lui Olahus însuși. Izvoarele istorice – așa cum se arată și în aparatul antologiei (vol. I, pag. 45, nota 2) – ne informează că Vlad Țepeș a fost căsătorit cu o rudă a lui Matei Corvin. Bunicul lui Olahus nu

Căutări în orizontul timpului

putea fi contemporan cu Ioan de Hunedoara, ci cu Matei Corvin.

Socotim că aceste mărunte observații, firești la o lucrare atât de amplă și bogată în informații, nu umbresc contribuția celor doi autori ai antologiei la cunoașterea literaturii noastre medievale.

Nicolae Florescu: RECEPTAREA TEXTELOR MEDIEVALE

Cartea lui Nicolae Florescu, *Istoriografia literaturii române vechi*, se impune ca un prețios reper al studiilor de specialitate și al iubitorilor culturii românești în ansamblul ei. În prezent, când se încearcă să se revină la trunchiul autentic al valorilor românești, când nu se vor mai putea ignora înfăptuirile care au premers în perspectiva timpului realizările contemporane, când unii fac referințe la cultura românească ignorând-o în realitate, apariția *Istoriografiei literaturii române vechi* ne pare ca un eveniment de seamă.

În prima parte a cărții se prezintă istoria interpretării textului literar medieval, fiind menționați cercetătorii care au studiat coordonatele vremii sau aspectele filologice și, totodată, cei care și-au propus să pună în lumină realizările comparatiste sau estetice. Este vorba de receptarea textelor medievale de către contemporanii acestor texte și de posteritatea critică, ajungându-se până la istoricii literari actuali, față de care N. Florescu are o poziție personală, mărturisindu-și opiniile proprii.

Desigur că problemele metodologice sunt complexe, legate de diferite unghiuri de vedere, de sisteme filosofice, cercetătorii luând în considerare nu numai trăsăturile operei literare medievale ci și contextul larg în care acesta a apărut, datul istoric, mentalitatea, apoi receptarea și dispariția în timp, viața ei postumă. În acest prim capitol se evocă viziunea istorică „modificarea sistemului de criterii când se trece de la o perioadă la alta”, subliniindu-se detreminantul istoric, apoi viziunea estetizantă culminând, de pildă, cu punctul de vedere al lui Paul Valéry care afirmă că „tot ceea ce istoria poate observa este nesemnificativ”. Au existat istorici literari care au propus un demers textologic, abordarea operelor pe calea literalității, codul inițial al scrierilor, semnificația lor modificându-se în timp.

Nicolae Florescu inserează în cartea sa și teoriile contemporane structuraliste, ținând de latura formală a textului, a modalităților de înfăptuire a operei, a nivelului ei semnificant și fonic chiar. Li se adaugă cercetările statistice – introduse, ne pare chiar excesiv, în mediul școlar din Occident – sau cele de tipologice, care își propun să stabilească „tipurile de conștiință artistică”.

În sfârșit, se evocă cercetările de istoria mentalităților, care leagă textul literar de iconografia și înfăptuirile artistice ale simbolurilor, consacrate în epoca în care acest text literar s-a născut sau a acționat nemijlocit asupra modului de gândire al contemporanilor săi.

În cele patru capitole care urmează capitolului introductiv, se trece în revistă contribuțiile cercetătorilor români în legătură cu operele literare medievale, într-o sinteză a întregii istoriografii autohtone, prezentându-se totodată aspectele polemice, adăugând punctele de vedere proprii. Desigur, sistemele și ideile analizate sunt raportate, în primul rând, la climatul teoretic și istoric al epocii în care au fost formulate, luându-se în considerare și receptarea lor de-a lungul timpului, până în prezent.

În linii mari, prezentarea literaturii române vechi a fost legată de istorie (generația de la '48 și aceea postpașoptistă, din care fac parte Mihail Kogălniceanu, A. D. Xenopol, Timotei Cipariu, Al. Odobescu, reprezentantul de frunte fiind

PAVEL CHIHAI A

N. Iorga). În al doilea rând s-a studiat această literatură în legătură cu limba și folclorul (B. P. Hasdeu, Ovid Densusianu). În sfârșit, în al treilea rând, sunt menționați istoriograful literaturii medievale comparatiști și cei care au folosit criteriul estetic de judecată (M. Gaster, N. Cartoian, G. Călinescu, N. Manolescu).

Subliniind importanța contribuțiilor lui N. Iorga, N. Florescu arată că cercetarea istorico-literară nu a privit literatura veche ca pe un obiect de studiu ieșit din uzul circulației (cum s-a întâmplat cu majoritatea literaturilor occidentale), ci ca pe o formă vie, de menținere și prelungire a tradiției în timpurile moderne.

Oricum, primul care și-a pus problema de metodologie, în vederea elaborării unei sinteze istorico-literare, a fost N. Iorga care, redactând, în 1901, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, a privit această literatură în strânsă dependență cu studiul istoriei naționale, ca un auxiliar necesar acesteia.

Studiindu-se operele literare ale evului mediu românesc, s-au dezvoltat la noi și cercetările în legătură cu evoluția limbii române și, totodată, cu constituirea și dezvoltarea limbii literare. S-a cercetat de asemenea evoluția formelor artistice românești comparativ cu celelalte literaturi romanice sau slave, căutându-se să se evidențieze sâmburele specific de originalitate. Atât Giorge Pascu, cât și Nicolae Drăganu, de pildă, și-au precedat studiile cu largi analize filologice, descrieri textologice și cercetări lingvistice, de primă importanță în descifrarea contextului cultural autohton.

Prezentând pe cei care au impus principiul estetic în studiul literaturii medievale românești, N. Florescu prezintă importanța personalitate a lui N. Cartoian (care a îmbinat sondajul documentar, de natură pozitivistă, cu aprecierea estetică bazată pe intuiție critică), considerând totodată că deschiderea spre examenul riguros estetic al valorilor literare din cultura medievală românească avea să fie desăvârșită de către G. Călinescu. Referindu-se la rolul istoricului literar, G. Călinescu arată într-adevăr că el „trebuie să izoleze culturalul de artistic” și totodată „să stabilească valori, adică să fie un critic”. Se consideră în concluzie, că „examenul critic al lui G. Călinescu, riguros și intransigent, fixează în literatura medievală românească un tablou al valorilor estetice peste care nu s-a putut trece și care cu greu va fi ignorat în viitor”. Urmașii săi imediați, Al. Piru, I. D. Lăudat, Ion Rotaru, I. C. Chițimia pledează de asemenea pentru investigația erudită de ordin documentar (surse, izvoare, influențe), alături de examenul valorilor artistice și de tratarea acestora, în plan comparativ. O aleasă contribuție la studiul literaturii române vechi, afirmă Nicolae Florescu, aduce Nicolae Manolescu, cel care „elimină cu totul informația istoriografică, epurând expunerea critică de problema surselor, a izvoarelor, a raporturilor biografice și sociologice cu epoca, privind exclusiv materia literară din unghiul prezentului”.

Bibliografia exemplară a volumului *Istoriografia literaturii române vechi* însumează „Lucrări de orientare generală”, „Izvoare”, apoi „Lucrări de interes special”, vădind excepționala arie de informație pe temeiul căreia a fost înfăptuită această lucrare de referință.

Vasile Drăguț:

DICȚIONAR DE ARTĂ MEDIEVALĂ ROMÂNEASCĂ

Dacă este adevărat că în legătură cu monumentele de artă medievală pot fi evocate memorabile lucrări de sinteză (cum ar fi, de pildă, *Istoria artei feudale în țările române*, a prof. V. Vătășianu, *Istoria artelor plastice în România*, apărută sub egida Institutului de Istoria Artei, sau *Un mileniu de artă la Dunărea de jos*, a lui Răzvan

Căutări în orizontul timpului

Theodorescu), un dicționar enciclopedic de artă medievală românească a lipsit până în prezent nu numai din circuitul științific, dar și cercurilor tot mai largi de cititori atrași de aceste importante înfăptuiri din trecut.

Definind în prefață obiectivele dicționarului său, Vasile Drăguț precizează că a urmărit să pună în lumină, în primul rând, evoluția dinamică a artei medievale românești, care s-a impus cu recunoscută autoritate nu numai în spațiul sud-est european, ci chiar în Orientul Apropiat. În al doilea rând, autorul insistă asupra prezentei, de-a lungul întregului ev mediu, a fondului unei arte populare, în raporturi strânse cu sporurile de invenție și semnificație ale artei culte. În sfârșit, Vasile Drăguț și-a propus să releve puternicele legături spirituale dintre cele trei țări române, distingând, în cadrul acestei unități, trăsăturile specifice care, încă din etapa medievală, îi imprimă o expresivă pluralitate.

Cu toată diversitatea termenilor și prezentarea lor alfabetică, structura internă a dicționarului permite să se deducă o viziune pe deplin conturată în privința fenomenului artistic românesc în contextul artei universale și, totodată, propunerea unor principii de dinamică ale artei medievale, care se poate deduce din întreaga ei evoluție, considerate permanențele unei conștiințe de sine în devenire. Evident că un astfel de dicționar, unde conceptele generale și unitățile geografice apar prezentate cu conținutul lor istoric, presupune alte criterii de cercetare și prezentare decât o istorie a artei, unde axele structurale sunt cronologice, în funcție de acestea apărând prezentate fenomenele artistice, inspiratorii și creatorii lor.

Fidel unei viziuni proprii, autorul nu preia definițiile termenilor din dicționare curente (românești și străine) pentru a alcătui o compilație, ci caută de fiecare dată explicații originale și exemplificări din aria țărilor române, ținând seama de seriile cele mai reprezentative. El depășește tiparul zonelor obișnuite de artă cu care ne-au familiarizat, mai mult sau mai puțin, lucrările de specialitate, și își propune să introducă în circuit monumente pe nedrept neglijate sau încă necercetate. Astfel, Banatul apare cu o serie de valoroase monumente (ca de pildă cetățile Carașova, Boșca, Ceacova), necunoscute marelui public, ca și câmpia Țării Românești sau zona inferioară a Moldovei (mănăstirile Bogdana, Răchitova, Hadâmbu, Fîstîci). Această preocupare pentru zone vitregite din punctul de vedere al notorietății lor, îi permite autorului să prezinte un context artistic armonios desfășurat și să arate că dispoziția monumentelor pe teritoriul național este echilibrată.

Dicționar cu caracter topografic, lucrarea prezintă marile centre artistice și așezările importante, putând constitui și un îndreptar pentru cei care vizitează țara sau numai înfăptuirile medievale notorii, izolate sau din cuprinsul unui oraș. Punând în circulație o serie de opere sau chiar detalii neglijate până în prezent – parte din material fiind studiat și introdus în circuit de autor –, dicționarul contribuie, de asemenea, în mod deosebit, la valorificarea moștenirii culturale.

Pe scara timpului, autorul și-a propus să depășească limitele evului mediu românesc propriu-zis, considerând că monumentele „mature” nu pot fi înțelese fără prezentarea înfăptuirilor din primele trei secole ale mileniului nostru, epocă în care, atât la Dunărea de jos cât și în Transilvania și în Banat, se semnalează existența primelor formații statale românești. Limita superioară a cadrului cronologic este începutul secolului al XIX-lea, când se încheie procesul evolutiv al artei vechi autohtone. Evident că pentru perioadele mai îndepărtate, prezentarea operelor de artă încearcă să fie exhaustivă, selecția operându-se o dată cu îmbogățirea informațiilor.

Considerându-se necesitatea de a se stabili un limbaj comun și o bază generală de discuții, este pentru întâia oară că s-a încercat o prezentare cât mai largă a terminologiei de specialitate. Faptul că la termenii românești ai dicționarului se adaugă

echivalența lor în limbile de circulație nu poate decât să avantajeze viitoarele traduceri, unde se constată adesea o diversitate deconcertantă de sensuri.

Ilustrarea termenilor se face în exclusivitate cu opere din România, atât pentru orientarea mai ușoară a cititorului, cât și pentru punerea în valoare a acestor înfăptuiri (traducerea în imagini a acestor exemplificări ține și ea seama de acest principiu: astfel, pentru portalul romanic se reproduce o imagine de la Catedrala din Alba Iulia, pentru cel gotic, de la Biserica Neagră din Brașov, pentru cel renascentist, de la Casa Bregher din Cluj, pentru cel brâncovenesc de la Biserica Adormirii din Râmnicul Sărat). Exemplele date sunt urmărite de autor pe scara timpului și în funcție de complexitatea lor, unii termeni generali (ca arhitectură, pictură, broderie, sculptură) sau alții frecvenți în arta din țările române (ca ancadrament, capitel, cetate, pridvor) fiind foarte dezvoltati.

Au fost propuși o serie de termeni de specialitate inexistenți sau, în locul altora, inadecvați (ca de pildă „turnuleț de colț” pentru „echaugnette”, „balcon fortificat” pentru „bréteche”) precizându-se analitic termeni cu caracter prea general („gură de aruncare” și „gură de păcură”, „în filă” și „în anfiladă” etc.). Explicația unui termen are în vedere istoria artei și prezența lui se explică tocmai prin această disciplină, legătura făcându-se prin subordonări limpezi și adecvate. Astfel, termenul „franciscan” pornește de la ideologia ordinului pentru a explica organizarea spațiului, ilustrată prin monumente din Transilvania.

O importantă contribuție a lui Vasile Drăguț constă în inserarea în dicționar a datelor despre artiștii și meșterii de artă medievală și prezentarea lor separat de aceea a înfăptuirilor pe care le admirăm, punându-se în lumină aportul lor și colorându-se mai pregnant activitatea artistică din cele trei provincii românești. Monumentele capătă și ele un spor de semnificație, neglijat uneori, când, stabilindu-se în mod firesc raportul între opera de artă și ctitor sau donator, s-a trecut peste rolul hotărâtor al meșterului, aparținând adesea păturii orășenești sau celei țărănești. Precizarea rolului zugravilor sau sculptorilor în procesul de creație din țările române, desfășurat în condiții specifice de viață, care s-au dovedit favorabile afirmării pe plan artistic și cultural al unor individualități artistice de mare prestigiu în epocă, adesea cu o bogată și semnificativă posteritate, nu au format până recent obiectivul unor preocupări speciale. După investigațiile fructuoase ale Theodorei Voinescu, ale lui Sorin Ulea sau Vasile Drăguț însuși, în așteptarea unui repertoriu al artiștilor și meștesugarilor medievali, dicționarul de care ne ocupăm pune în lumină participarea artistului medieval ca *ingeniu* la realizările atât de ilustrative pentru evoluția mentalităților și a succesiunii sistemelor de referință din țările române. Acolo unde datele biografice lipsesc, autorul recurge la prezentarea unor trăsături caracteristice din operele mai importante. Ne pare foarte indicat, de pildă, ca un artist a cărui viață o ignorăm, ca Vucașin Caragea, să fie evocat prin specificitatea coloanelor sale din pridvorul de la Hurezi.

Reproducerile fotografice din dicționar și desenele sugestive contribuie la circumstanțierea explicațiilor, înlesnind înțelegerea termenilor. La monumentele de arhitectură care reprezintă tipuri noi sau capete de serii, fotografia ansamblului este însoțită de releveul respectiv. Articole de mare extensie nu apar însoțite de imagini, exemplificările fiind făcute cu opere din însuși corpul dicționarului. În ceea ce privește supracoperta, ea ne propune o evocatoare perspectivă, plecând de la un portal moldovenesc în arc frânt, urmat de chenarele ușilor încăperilor următoare, grăitor simbol al succesiunii stilurilor în timp.

În prezentarea bibliografiei, Vasile Drăguț a avut un criteriu selectiv, urmărind, în primul rând, să prezinte cititorului izvoare de informare generală cu privire la arta

medievală românească. Totodată, lista de lucrări indică și baza documentară a glosarului, dar trebuie să avem în vedere că autorul, considerându-și propriile lucrări de specialitate, și-a propus opțiunile atât în cazurile definițiilor lexicale, cât și – mai cu seamă – la datări și atribuiri. Evident că o serie de lucrări de referință (ca, de pildă, ale lui St. Balș, V. Vătășianu, Gr. Ionescu, Sorin Ulea, Răzvan Theodorescu sau N. Stoicescu, ale cărui bibliografii de localități și monumente l-au dispensat de indicarea bibliografiei pe unități artistice), au fost și în cazul de față cu precădere consultate, dar impresia cititorului este că atât criteriile de selecționare cât și judecățile de valoare sunt inspirate de o proprie istorie a artelor din țările române. Multitudinea și profunzimea considerațiilor originale în legătură cu arta medievală românească fac posibilă inițierea cititorului de o manieră echivalentă cu aceea a unui tratat.

Dicționarul enciclopedic de artă medievală românească, reprezentând o lucrare care reclamă cunoștințe asupra activităților și fenomenelor artistice cele mai diverse de pe o arie întinsă și dintr-un mare interval de timp, nu putea găsi un autor mai potrivit, eminent cunoscător al tuturor genurilor de artă din toate trei provinciile românești.

Institutul de Istoria Artei: ISTORIA ARTELOR PLASTICE ÎN ROMÂNIA

Rod al unui efort colectiv, primele două volume din *Istoria artelor plastice din România*, cea dintâi lucrare de acest gen la noi, își propun să surprindă fenomenul artistic autohton de la apariția lui și până la stingerea modalității de expresie medievală, adică până la primele decenii ale secolului al XIX-lea. Valorificând ultimele rezultate ale cercetărilor de artă, ale săpăturilor arheologice din țara noastră, precum și ale literaturii de specialitate din străinătate, colectivul de redactare a lucrării și-a îndreptat atenția nu numai către domenii și probleme mai puțin cercetate în trecut, dar și către explicarea unor opere de artă sau documente artistice a căror înțelegere era îngreunată de o informație mai puțin aprofundată și de o interpretare care nu lua în considerație realitățile timpului.

Demn de remarcat este că noua lucrare nu profesează descriptivismul pur, propunându-și o atitudine critică față de încercările de datare, interpretare și generalizare ale predecesorilor. Pentru întâia oară, de pildă, se pornește de la o așezare riguroasă în timp a podoabelor din perioada prefeudală, după criterii stilistice care au în vedere asemănări cu piese străine, determinându-se astfel nu numai diversele arii de viațuire ale unor etnii, ci și durata prezenței lor pe teritoriul țării noastre (vezi Răzvan Theodorescu). Istoria artelor plastice în România începe, cum este firesc, cu capitolul de artă populară ce își propune să traducă unele trăsături constante ale viziunii celor care au locuit pe aria țărilor române (vezi Paul Petrescu). Realizările artistice din vremurile comunei primitive și sclavagismului permit să constatăm că trăsăturile importante ale artei dezvoltate în timpul evului mediu își au rădăcinile în acest început îndepărtat și în sursa permanentă de inspirație a creațiilor artistice populare. Stabilindu-se astfel capătul unei neîntrerupte continuități stilistice și de viziune, în capitolul următor, cel al artei neolitice, se studiază epoca bronzului, apoi aceea a fierului, când se conturează trăsăturile artei clasice. Aceasta din urmă se distinge de arta popoarelor vecine, deși sursa de inspirație a fost adesea aceeași. În creația artistică a daco-geților se poate observa deosebirea dintre aspectul folcloric și arta evoluată. (vezi Radu Florescu)

Perioada feudală, mai puțin cunoscută, din capitolul „Arta pe teritoriul

PAVEL CHIHAI A

României de la mijlocul secolului al VI-lea până în primele decenii ale secolului al XIV-lea", este disociată, pe bun temei, după cele două mari etape de dezvoltare: prima, care corespunde perioadei de tranziție la feudalitate și se încheie în secolul al X-lea, și cea de a doua, de cristalizare a regimului feudal, până la începutul secolului al XIV-lea. În cursul primei perioade se relevă continuitatea formelor de cultură materială din epoca precedentă și se surprinde cu fin discernământ penetrația progresivă a elementelor germanice, bizantine, slave și avare în civilizația nord-dunăreană, cu deosebire în domeniul orfevrăriei. Pentru cea de a doua etapă, care începe în secolul al XI-lea, se pun în lumină principalele trăsături stilistice care au constituit fondul de bază al artei poporului român, aflat între două mari arii de cultură: bizantină și cea a Europei centrale (vezi Răzvan Theodorescu).

Apartenența noastră spirituală la aria de cultura bizantină, fie că influxurile pornesc chiar din Constantinopol, fie că ele vin din țările intermediare (Bulgaria și Serbia), constituie, de asemenea, un alt obiectiv major al acestei lucrări. Ceea ce se subliniază în *Istoria artelor plastice din România* este că în arta feudală a existat o tot mai accentuată tendință de adecvare a fenomenului artistic la realitățile românești, creându-se o artă proprie teritoriului nostru. Se pune, astfel, tot mai mult în lumină contribuția esențială a meșterilor români la conturarea unor trăsături specifice artei noastre, identificându-se o serie de meșteri de valoare, îndeosebi în pictura românească (Gavril Ieromonahul, Toma de la Humor, Dragoș Coman de la Arbore), ceea ce modifică substanțial datele problemei în privința creatorilor de frumos în evul mediu românesc (vezi Sorin Ulea).

Pe de altă parte, printr-o analiză pătrunzătoare, lucrarea arată cum, în tematica prestabilită și cu legi în aparență fixe ale artei din secolele XIV-XVI, pot fi surprinse imixtiuni laice care aparțin evident ctitorului, marelui feudal, și nu meșterului, intervenții care se deslușesc dincolo de limbajul simbolic al unor canoane considerate până nu de mult desprinse de real și care sunt puse – în cazurile cele mai reprezentative – nu în serviciul unui clan nobiliar, ci al țării întregi. Astfel, geneza picturii exterioare moldovenesti, inițiată de domnia lui Petru Rareș – una dintre problemele cele mai pasionante și mai controversate ale artei medievale românești – este legată de lupta împotriva turcilor, a asupritorilor Moldovei (vezi Sorin Ulea). Tot astfel, monumentele din Țara Românească de la sfârșitul secolului al XV-lea și începutul celui următor sunt puse în legătură cu sprijinirea rezistenței antiotomane, dusă când pe față, când pe calea afirmării creștinismului, prin susținerea așezărilor religioase din Balcani și întemeierea unor strălucite ctitorii în interiorul țării, înălțate de voievozii Vlad Călugărul, Radu cel Mare și Neagoe Basarab (vezi Emil Lăzărescu și Maria Ana Musicescu).

Punându-se în lumină schimbul de influențe și experiențe, se are în vedere atât caracterul de continuitate al artei românești, cât și modalitatea cu care s-au petrecut înnoirile, explicându-se ceea ce le-a condiționat și determinat. În același interval de timp, Transilvania, ale cărei numeroase monumente ortodoxe, legate de viziunea artistică a populației românești, sunt de abia în timpul din urmă puse în lumină, a cunoscut și succesiunea stilurilor europene – romantic, gotic, renașcentist și baroc – cu aspecte specifice. Profunda cunoaștere a artei transmontane și a contextului în care ea a apărut a permis să se precizeze – în capitolele închinată Transilvaniei – factorii care i-au determinat evoluția și care trebuie căutați în vechiul fond autohton al acestei provincii, în relațiile sale tradiționale cu Țara Românească și țările balcanice și în noile sale relații cu arta Europei centrale (V. Vătășianu).

G.M. Cantacuzino: IZVOARE ȘI POPASURI

După lectura volumului *Izvoare și popasuri*, însumînd o bună parte din scrierile lui George Matei Cantacuzino (antologat și prefăcut cu competență și îndreptățit entuziasm de Adrian Anghelescu și tipărit de Editura Eminescu, a cărei inițiativă nu poate fi îndeajuns elogiată), ne-a urmărit chipul unui maestru, cu bănuiala că i se potrivea aidoma. L-am descoperit pe măsură ce parcurgeam această carte, apoi nu ne-a mai părăsit până la ultima filă. Viața și trăsăturile morale ale lui Drăghici Valahul, Maestrul de altădată, se suprapuneau peste existența și stilul celui care-și desfășura înainte-ne gândurile și năzuințele sale. În Maestrul de altădată am deslușit un autoportret, privindu-ne din grupul unor personaje de epocă, cu fixitatea gânditoare (contrastând cu voioșia generală) a celor care-și strecoară într-un tablou, fără ca nimeni să o știe, propriul chip. Destinul arhitectului umanist din secolul XX traducea o existență care se desfășurase cu multă vreme înainte, cînd celălalt magister „cunoștea legile Apusului și Răsăritului, cunoștea dialectica spinoasă a soborului de la Niceea și luminoasa înțelepciune a lui Platon. La Veneția învățase să sape în piatră și citise cărțile lui Vitruviu, iar la Pisa învățase cum se apără o cetate [...] Avea totdeauna cu dînsul povestirea călătoriilor lui Herodot și vieților lui Plutarh“.

Adrian Anghelescu, în temeinicul său studiu, a stabilit raporturi electivă între cei doi maestri cu aceleași trăiri și elanuri creatoare după experiențe similare. Scriind despre vechiul magister care își contemplă în amurgul vieții înfăptuirile „ultimilor ani ai deplinelor puteri“, G.M. Cantacuzino nu face decât să mărturisească un dialog târziu cu propriile opere – așa cum marii artiști se întorc mereu, cu teamă și speranță la omenescile lor realizări –, poate cu noul corp de clădire de lângă palatul Mogoșoaiei, dezvăluind cititorului că Drăghici Valahul „se plimba într-o seară sub arcadele rupte ale palatului ducal. Făcu socoteala că trei lovituri ale limbii de aramă corespund cu timpul necesar pentru a merge din mijlocul unei arcade la mijlocul arcadei următoare. El chibzui în același timp că ritmul unui număr pereche în spațiu poate avea o legătură prin mijlocirea timpului ca un ritm de număr nepereche de timp. Pus astfel pe calea armoniei unice, observă că un monument aduce nu numai mulțumire ochilor și spiritului, dar și un soi de bucurie greu de tălmăcit, care se răsfrînge asupra întregului corp“.

Admirabile rînduri, de mare literatură, care pot sta alături de proza lui Hermann Hesse, de gândurile unui *magister ludi*, apropiat de modelul unei perfecțiuni universale. Drăghici Valahul reprezintă și el un magister, cunoașterea fiind idealul pe care și-l dorea, și-l apropiase, pe care îl punea la temelia edificiilor sale, căutând în sine legile noilor sale înfăptuiri, încredințându-se elanului său creator.

Adrian Anghelescu își începe studiul cu evocarea dăruirii totale a acestui mare arhitect poet, subliniind continuitatea dintre viață și operă, ultima ducând mai departe firul primei, lăsând-o în urmă, pierzând-o în prefacerea pămîntească a elementelor, ca o jertfă străveche: „Locul unde se află mormîntul lui G.M. Cantacuzino continua să rămână pentru mine o nedezlegată enigmă“. Lângă Iașul care-l proiectase, așa cum artiștii Renașterii gîndeau și înfăptuiau „cetatea ideală“, identitatea pierdută a arhitectului apare nimbată de gloria anonimă și universală. Ce alt destin mai potrivit, pietrei de mormînt a lui G.M. Cantacuzino decât să slujească vreodată, cînd inscripția-i se va risipi, ca și lespeda lui Drăghici Valahul, „drept piatră de temelie“ pentru noi edificii, pentru nesfârșitele laude ale existenței?

Găsim la G.M. Cantacuzino preocuparea de a surprinde esențialul, de a afla răspunsurile la probleme de primă importanță pentru sine și cultura căreia îi

PAVEL CHIHAI A

aparținea, încercând să desprindă din frumusețile pe care le întâlnea nu numai puterea creatoare a artiștilor, ci și propriile chemări și virtuți spirituale. Învățând din rigoarea marilor maeștri, se desăvârșea pe sine, definindu-se pe măsură ce se descoperea în înfăptuirile altora sau ale sale. Acest proces complex de îmbogățire interioară, care poate fi urmărit de la *Palladio* la *Pătrat de veghe*, este destăinuit cititorului, care-l află pe G.M. Cantacuzino „în căutarea unui echilibru și stabilirea unei discipline” (Biserica Antim).

Versul lui Paul Valéry „Cea mai mare libertate naște din cea mai mare rigoare”, pe care îl exprimă ca pe un postulat artistic, ne relevă vocația pentru clasicism, ca și fervoarea pentru Vitruviu, Vignola și mai cu seamă Palladio, căruia îi dedică un important studiu. El ne apare preocupat nu numai de operele toretice și arta lui Palladio, dar și de Goethe, atras și el, ca și G.M. Cantacuzino (care stabilește „afinitățile elective” ale acestor două mari spirite), de monumentele arhitectului din Vicenza, desenându-le și scriind despre ele. Luând cunoștință de opiniile lui Goethe despre arta lui Palladio prin pana lui G.M. Cantacuzino, ne putem reprezenta o triplă reverberație, care adună și luminează trei personalități din trei culturi diferite (Vocația lui G.M. Cantacuzino pentru *Wahrheit und Dichtung* ne evocă, de asemenea, fervoarea lui Hesse pentru *Wilhelm Meisters Wanderjahre*).

Clasicismul lui G.M. Cantacuzino se vădește și prin rolul conceptului universal în studiile sale, care tratează adesea despre „meșterul” sau „zugravul de altădată”, despre „piață”, despre „grădină” sau despre „biserița din sat”. El se vădește clasic atunci când caută caracterele unui oraș și trasează profilul lui pe fondul orizontului, această linie în aparență simplă, dar cu ample complexități de conținut.

G.M. Cantacuzino vede în casa țărănească „germenul unei monumentalități nedezvoltate” (*Impas și temă*), iar în bisericile lui Ștefan cel Mare „aceeași voită disciplină în proporții, aceea intenționată sobrietate, acea naturală energie [...] arhitectură pură de orice romantism, cruțată de orice dezordine ornamentală” (*Ștefan cel Mare sau izbânda moldovenească*). Importanța pe care o acordă în scrierile sale unui element arhitectural ca terasa ne apare firească în lumina admirației pentru Palladio, dar ea simbolizează și înălțimea viziunii, noblețea sa spirituală.

Clasicismul lui G.M. Cantacuzino se impune cu evidentă, dar trebuie să ne reprezentăm un clasicism „de substanță”, cum îl definește Adrian Anghelescu, „care nu are nimic comun cu imitarea servilă a stilului grecesc sau roman”. Evocând pe Berenson, care recomandă ca în locul imitării stilului antichității să aprofundăm acest stil pentru a-i răpi noblețea și gustul, taina deplinei înțelegeri a naturii sau principii-lui fecundității sale unice, G.M. Cantacuzino arată că prin clasicism nu înțelege un stil sau o evoluție a stilurilor, ci „o atitudine morală” (*Dicționar*, s.v. „clasicism”).

Monumentele, ca și natura, îi sunt lui G.M. Cantacuzino un prilej de cunoaștere de sine. Ca și pentru contemporanul său Valéry, „frumusețea câmpiilor, splendoarea orașelor, voioșia apelor și umbra delicată a copacilor i-au fost podoabe îndepărtate ale meditației, pretextul încântător al îndoielilor, fâgașul pașilor spre propria ființă” (*Eupalinos sau Arhitectul*). Pentru G.M. Cantacuzino — cum aflăm citindu-i definițiile despre proporții, ritm și armonie — un templu reprezintă o imagine matematică a unei ființe omenești, reproducându-i cu fidelitate proporțiile. Omul dăruiește templului ceea ce acesta îi încredințează.

Nici o incompatibilitate între formația clasicistă a lui G.M. Cantacuzino și modul lui „istoric” de a privi monumentele sau fenomenele de cultură. Evoluția unui gen artistic, a unui stil, a unui oraș, este prezentată cu fenomenul uman pe care-l tăinuiește sau pe care îl relevă. G.M. Cantacuzino percepe realitatea în mișcare, animată de fluxul propriei conștiințe însă; spre deosebire de Marcel Proust, nu delimitează

această mișcare la propria-i experiență, dincolo de care ea se istovește, ci îi deschide perspectiva viitorului, a timpului care urmează să ia în primire această realitate, așa cum arhitectul care a conceput și înălțat o casă se retrage în fața locatarului, care o va folosi și o va anima (*Locuința românească*). G.M. Cantacuzino privește o sursă care activează viitorul și adesea îl determină (la Proust constatăm un sens contrar, din prezent spre trecut). Referindu-se la experiențele școlii românești de arhitectură din primul sfert al secolului al XX-lea, el consideră epoca brâncovenească ca o „platformă de unde inspirația își poate lua zborul [...] un program de realizări pentru mai multe secole”. G.M. Cantacuzino distinge ciclurile de cultură închise și pe cele deschise, ultimele cu ecouri în epoci mai târzii (considerațiile despre arta vremii lui Ștefan cel Mare și Brâncoveanu). Arhitectul și poetul intuiesc legăturile trainice între „vitejie” și „fericire”. Citind rândurile închinatelor Iașilor, mănăstirii Văcărești sau bisericii Stavropoleos, ne vin în minte cuvintele Phedrei către Socrate: „Nimic din ceea ce este frumos nu poate fi despărțit de viață și viața este ceea ce moare” (*Eupalinos*).

Ochiul poetului nu surprinde numai superba sfidare a marilor monumente, ci și tăcutul remember al pietrelor funerare din jur. Și nu urmărește să sublinieze contrastul dintre ceea ce piere în lume, ci strânsa legătură dintre viață, frumusețe și moarte, pe care o citește în înfrățirea orașelor vii cu marile cetăți dispărute, în energia creatoare a trecutului, din care își trage puterea, ca dintr-o sămânță istovită, prezentul.

Dacă Lucian Blaga prezintă adesea specificul românesc în concepte atemporale, în cadrul unei morfologii ideale, G.M. Cantacuzino ne înfățișează acest specific adesea la prezent, cu proiecții din trecut spre viitor sau invers. Dorind să stabilească un tip de cultură și să delimiteze ideea de sat ca atare, Lucian Blaga îl vede într-o geografie mitologică, drept centru cosmic, cu echivalențe evidente în lumea preistorică. Referința lui G.M. Cantacuzino este la satul contemporan, fiind preocupat de structura lui, de raportul între suprapunerea de structuri arheologice, de etajarea culturilor în timp, lăsând cititorului acel simțământ nedefinit al duratei și al măsurilor omenești.

G.M. Cantacuzino vedește un mare rafinament în prezentarea gradată a obiectivelor pe care urmează să le înfățișeze în plină lumină. Cu o tehnică literară modernă, folosește cadre care se succed cinematografic, iar valorile cromatice, intensitatea și umbrele sunt savant dozate. Monumentul este privit inițial în peisaj, de la distanță, ocupând tot cadrul. Cutare sat se află „la adăpostul prafului drumurilor mari, în apropierea unei ape”. Apoi imaginea se apropie, o dată cu privitorul: „am mers cu pași înceți în jurul marelui edificiu”. Neobositul călător cercetează suprafețele, stăruie asupra ritmului volumelor, armoniei și muzicalității raportului lor. Privirii sale în mișcare îi corespund fragmente de realitate care se dilată sau se micșorează, îngustându-se spre puncte de fugă schimbătoare, asociindu-se contrapunctic sau suprapunându-se.

Arhitectul este prezent în poemele în proză ale lui G.M. Cantacuzino, iar poezia îi animă asocierea figurilor din planul de bază. Ne pare plin de semnificație procedeul literar al gândirii, ceea ce el numește „dubla imagine a arhitecturilor”, folosit de pildă cu prilejul evocării imaginii palatului Mogoșoaia „cea liberă și clară, tulburată doar de zborul unei păsări, cea adâncă și mai misterioasă a apelor, întreruptă ici colea prin îmbobocirea unor flori de nufăr”.

Dacă imediatul cultural al evului mediu românesc evocă, după G.M. Cantacuzino, lumea bizantină, zarea spirituală aparține artei populare și romanității, către care el se îndreaptă cu servoare. După ce V. Pârvan subliniase caracterul latin al creștinismului de început al protoromânilor și precizase momentul difuzării sale într-o populație care timp de secole își va mărturisi cu mândrie calitatea de popor

PAVEL CHIHAI A

neolatin, în articolul *Despre stilul românesc*, G.M. Cantacuzino cere „să ne punem de acord cu ceea ce este mai valabil în țara noastră și în cultura europeană, al cărei leagăn a fost Mediterana“.

În vreme ce Lucian Blaga ne apare preocupat de preluarea moștenirii bizantine și reînnoirea acestei tradiții prin influențele gotice și cele baroce, G.M. Cantacuzino se îndreaptă cu predilecție către lumea latină, către temeiul clasic al culturii românești. În prefața sa, Adrian Anghelescu subliniază cu pătrundere admirația lui G.M. Cantacuzino pentru spațiul dobrogean, pentru contribuția „țărmlui stâng“, prin succesiunea greacă, romană și bizantină, la procesul de formare a culturii autohtone.

Ne apar relevante opiniile lui Lucian Blaga și ale lui G.M. Cantacuzino în legătură cu geneza picturii exterioare moldovenesti. Primul susține că „ideea acestei picturi [...] vine din concepția bizantină, potrivit căreia biserica trebuie să fie revelația unei lumi transcendente“, iar cel de al doilea vede în ea o substituie a marilor ansambluri gotice de pe fațadele catedralelor, presupunând că inițiatorii acestei picturi au urmărit un scop didactic, „un fel de enciclopedie populară“.

Din numeroasele capitole ale volumului alcătuit de Adrian Anghelescu – care a adunat cu pilduitoare hărnicie notele, articolele, conferințele și studiile marelui arhitect și poet –, cele închinete artei populare, „marele patrimoniu comun“, sunt numeroase și vădesc în primul rând efortul autorului lor de a desprinde trăsăturile specifice naționale și de a le pune în lumină. Ca și Lucian Blaga, el nu consideră izbutite experiențele sincretiste ale lui Ion Mincu, Grigore Cerchez sau Petre Antonescu, considerând că „elementele scoase din arta trecutului și adaptate nevoilor de azi ne duc la un impas“ (*Traditionalism și modernism*):

Pasionat admirator al artei populare și al artei vechi, dar om al vremii sale și, prin urmare, cu privilegiate îndreptate înspre viitor, G.M. Cantacuzino consideră că „trecutul, cu comoara lui de realizări și belșugul lui de motive, ne apare astăzi mai curând ca un element de control al posibilităților noastre creatoare, decât ca un catalog de modele ușor de copiat“.

Cu toată temeinica sa cultură, cu experiența de „cunoscător“ acumulată în frecvente călătorii și, mai cu seamă, în propriile sale proiecte și înlăptuiri, G.M. Cantacuzino nu este atras în mod deosebit de istoria artei, dezinteresându-se de evoluția unui gen, de stabilirea unor interferențe sau de reconstituiri filologice. Dacă ne gândim la monumentele de excelență, sau cele din secolul al XVI-lea, care vădesc nașterea unui stil românesc, putem afirma că el nu a urmărit să reconstituie istoria artei românești, ci și-a propus să pună în lumină caracterele unei specificități. Cucerit de dovezile istorice și arheologice ale lui V. Pârvan, care corespundeau meditațiilor sale din Italia, și de monumentele cercetate sau restaurate de el însuși în țară, G.M. Cantacuzino se oprește cu precădere la epocile lui Ștefan cel Mare sau Brâncoveanu deoarece îl consideră pe primul un inițiator al unui clasicism popular, iar pe celălalt, animat de idealuri renascentiste de ritmicitate și armonie, ambii fiind autentici reprezentanți ai ethosului românesc.

Stilul literar al lui G.M. Cantacuzino ne evocă liniștea și calmul coloanelor armonioase de la Mogoșoaia. Niciodată descrierile sale nu s-au limitat la considerații științifice, ci au transfigurat realitatea, încât „prozele“ sale se îndepărtează mult de modelele genului. Cititorul se oprește fermecat lângă un vers ca „Această singurătate în care șoimii plutesc purtați de vânturi“ (*Valea Oltului*). Nimeni ca el în literatura română nu a evocat tărâmurile în care trecutul își risipește miracolele lângă promisiunea viguroasă a viitorului, pe fundalul aceluiași prezent schimbător: „Prea multe prefaceri au luat bisericii orice caracter. Numai cadrul ferestrelor pare a fi din epoca

Căutări în orizontul timpului

originară. Lângă bucătăria care mai păstrează ceva din silueta structurii sale prime, cu cărămizile ce au căpătat o patină verzuie, care contrastează cu roșul închis al petelor de umezeală, o porțiță care ducea probabil în grădina mănăstirii, grădină care astăzi este cimitirul săracilor din mahalaua din preajmă [...] Poetică curte, transformată în cimitir, își vor îndeplini pretențiile până la zidurile mândre și coapte de veacuri ale mănăstirii" (*Plumbuita*).

G.M. Cantacuzino: un neobosit călător care contemplă marile minuni ale lumii și poposește lângă însemnele de frumusețe ale proprii sale țări. „Prozele” sale ne destăinuiesc tot atâtea momente biografice, subtile dialoguri despre destoinicia omenească sau cu risipirea ei. Ceea ce arhitectul admiră și înțelege, poetul trăiește și transcrie pentru viitorime.

Theodora Voinescu: RADU ZUGRAVUL

În introducerea monografiei *Radu Zugravul*, Theodora Voinescu prezintă cadrul social și cultural în care apare artistul, secolul al XVIII-lea, epoca de treceri și transformări de la o lume a evului mediu – în care pătrunseseră cu greu unele valori apusene – la lumea modernă; opera lui Radu Zugravul constituie unul din documentele artistice cele mai importante și semnificative ale acestui proces de profunde modificări, acestei deșteptări cu consecințe atât de importante pe toate planurile. Autoarea pune în relief ascensiunea micii boierimi, a negustorimii, meșteșugarilor și țărănimii, năzuințele și înfăptuirile lor artistice, afirmarea ascensiunii lor prin noi opere de artă care le-au ilustrat posibilitățile și trăsăturile. Totodată, pictura secolului al XVII-lea este încadrată în evoluția artei românești, subliniindu-se că zugravii din această vreme continuă vechea tradiție, deschizând drumuri noi pentru marea înflorire de la sfârșitul veacului, preluând creator o serie de valori și propunând propriile creații posterității lor artistice. Se insistă asupra caracterului popular, de largă răspândire, al acestei arte de tranziție, care nu aparține unor mari personalități, rămânând nu mai puțin grăitoare prin climatul necesar dezvoltării ulterioare a artei românești. Este vorba de un fenomen cultural dintre cele mai importante, de o profundă semnificație, pe care autoarea îl prezintă ca atare.

În capitolul *Zugrav și iconar* se reconstituie, din operele semnate și documente, viața lui Radu Zugravul și a familiei sale, precum și ambianța de breaslă în care și-a realizat opera. Apoi sunt trecute în revistă și analizate, din punct de vedere iconografic și artistic, ansamblurile pictate de Radu, biserica de la Gura Văii, biserica Sfântul Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș și biserica mănăstirii Brădetul și, în sfârșit, mai mult dedusă după caietul de modele, activitatea de iconar. Opera lui Radu Zugravul este prezentată cu competență, autoarea distingând elementele tradiționale de cele care aparțin epocii și zugravului însuși.

Un capitol important este cel intitulat *Autor al caietului de modele*, unde se analizează această prețioasă alcătuire, care conține copii după fresce medievale, gravuri mai vechi sau contemporane, în sfârșit, desene originale, interpretări proprii. Theodora Voinescu subliniază atât caracterul documentar al caietului în sine – care reprezintă un codice al sistemului de referințe plastice al secolului al XVIII-lea românesc –, cât și valoarea artistică a unor desene, mai cu seamă din ultima parte a activității lui Radu Zugravul.

În sfârșit, în capitolul *Omul vremii sale*, se subliniază rolul lui Radu Zugravul în epocă, înțelegerea contemporanilor pentru lucrările sale, precum și posteritatea sa

artistică. Theodora Voinescu nu se limitează la considerații teoretice, ci arată, în concluziile asupra operei artistului, consonanța acesteia cu tendințele înnoitoare ale secolului al XVIII-lea.

Monografia *Radu Zugravul* va putea fi cercetată cu folos nu numai de istoricii de artă, ci și de cei care se ocupă de evoluția mentalităților, de istoricii culturii. Așa cum este concepută și realizată, cu reconstituirea minuțioasă a vieții și operei artistului, în cadrul larg al climatului epocii lui, lucrarea Theodorei Voinescu se impune ca una dintre cele mai interesante lucrări despre arta secolului al XVIII-lea.

V. Vătășianu: ARTELE FIGURATIVE ÎN ROMÂNIA

În legătură cu capitolul „Arte figurative“ din *Enciclopedia Italiană* (1938-1946), redactat cu mai multe decenii în urmă de către V. Vătășianu, interval în care au intrat în atenția cercetătorilor noi monumente și s-au aprofundat studiile despre operele de artă medievală românești (V. Vătășianu însuși dând la iveală o serie de scrieri în specialitate de un deosebit prestigiu științific), ne îngăduim să notăm unele observații:

La pag. 34, în paragraful despre monumentele religioase bizantine de pe teritoriul românesc, V.V. citează numai Bazilica din Tropaeum Traiani. Ar trebui adăugate – pentru sublinierea prezenței culturii romane pe acest teritoriu – bazilicile și numeroasele vestigii de monumente bizantine din Constanța, apoi Martirium-ul din Niculițel, materialele găsite în săpăturile de la Păcuiul lui Soare etc.

În legătură cu „mileniul întunecat“, V.V. invocă doar bisericile de lemn, deduse din reconstrucțiile mai recente, în exclusivitate arta populară. Dacă ponderea ar cădea pe podoabe (cercetările lui Răzvan Theodorescu), s-ar evidenția firul neîntrerupt al unei arte culte, în paralel cu cel al artei populare. Importanța ceramicii bizantine. În sfârșit, monumentele de la Garvăn, Niculițel, complexul Nucu-Aluniș.

V.V. arată epocile mai însemnate, de la secolul al XIV-lea la secolul al XVI-lea, apoi cele ale lui Matei Basarab și Brâncoveanu în Muntenia și Vasile Lupu în Moldova. Dar și în intervalul secolelor XIV-XVI au fost epoci de stagnare (secolul al XV-lea în Țara Românească), după cum și perioadele ante și post brâncovenesti au cunoscut o înflorire deosebită. Pe de altă parte, nu ne pare indicat să se sublinieze lipsa de continuitate a artei medievale românești, ci dimpotrivă, prin urmare, inserarea unui paragraf care să pună în lumină atât continuitatea, cât și unitatea artei românești din cele trei provincii (arta românească din Transilvania nu este menționată în nici un fel).

La pag. 35, este necesar ca la enumerarea bisericilor de lemn Grămești (1664), Slăvuța-Socoteni (1684), să se adauge biserica de cimitir Marița (1557).

V.V. ilustrează influența romanică în Țara Românească prin fundațiile originare ale bisericii „Negru Vodă“ din Câmpulung-Muscel. Dar această „bazilică“ postulată de V.V. nu a fost prezentată ca atare de cei care au efectuat săpăturile. Se menționează influența gotică în secolul al XIV-lea la palatul voievodal din Curtea de Argeș. Dar profilele gotice găsite la săpături (este vorba numai de sculptură arhitecturală) datează de la începutul secolului al XVI-lea.

Biserica Sânicosară și cele două bisericuțe din Turnu-Severin nu vădesc „influența bizantină și bulgară“, ci bulgară de tradiție bizantină (Tîrnovo), ca și Argeș I (Răzvan Theodorescu).

Biserica Sfântul Nicolae Domnesc, din Curtea de Argeș, este legată tot de

Căutări în orizontul timpului

influența „bulgară și bizantină”. Un fapt important și semnificativ care merită a fi pus în lumină este că la biserica Sfântul Nicolae se poate constata influența bizantino-macedoncană, în vreme ce bisericile Argeș I, Sânicoadă și Turnu-Severin pot fi comparate cu monumentele bulgare de tradiție bizantină (Răzvan Theodorescu).

Apariția unui monument legat de tipul de școală moravă (Cozia) se explică de către V.V. prin „orientarea artistică” a momentului, ceea ce ar putea lăsa impresia că această opțiune nu a avut nici un criteriu. Presupunem că această orientare corespunde unei solidarități politice și spirituale împotriva impactului otoman, într-un moment în care Serbia și Țara Românească reprezentau, în Balcani, unicele obstacole efective împotriva expansiunii otomane.

Planul triabsidal al bisericii de la Vodița este considerat ca derivând din școala moravă (ultima treime a secolului al XIV-lea). Autorul nu precizează dacă este vorba de Vodița I sau Vodița II. Dar nici unul din aceste monumente nu putea deriva din școala moravă, deoarece Vodița I datează de la Vladislav I, iar Vodița II nu poate fi datată încă (Vezi S.C.I.A., 1971, nr. 2, tom 18, p. 336-337).

Planul bisericii mănăstirii Tismana I nu se mai știe (V. Vătășianu, *Istoria artei în țările române*, p. 190-191). Prin urmare, din cele trei biserici triabsidale, considerate de V.V. ca legate de școala moravă (Vodița, Tismana și Cozia), doar ultima se vedește astfel.

Biserica mitropolitană din Târgoviște (dispărută), datată de V.V. 1518, a fost construită de Radu cel Mare (1495-1508), pridvorul fiind adăugat de Neagoe Basarab, între 1518-1521, (Cristian Moiescu). V.V. consideră că biserica mitropolitană din Târgoviște (dispărută) și biserica palatului din Târgoviște (1583-1585) derivă din tipul constantinopolitan (*Istoria artei medievale în țările române*). Biserica palatului din Târgoviște se înscrie tot în preluările sârbești de tip constantinopolitan, pridvorul său de zid – primul de acest fel – după cele athonite, dar mergând pe filiera stilistică autohtonă pe care o surprindem la pridvorul de la bolnița Bistriței (*Istoria artei medievale în țările române*). V.V. consideră că biserica mănăstirii Dealu și aceea a mănăstirii Argeș se leagă de tipul sârbesc și cel athonit. Dar cele două monumente se inserează în tipologia autohtonă – din punct de vedere al planului și structurii –, iar decorația se vedește bizantin-orientală (E. Lăzărescu). Despre biserica mănăstirii Argeș se arată că „reprezintă un punct culminant al activității arhitecturale în Țara Românească” ceea ce, în realitate, o golește de conținut. La filiația generată de biserica lui Neagoe s-ar cuveni adăugate – alături de biserica mitropolitană din București și aceea a mănăstirii Cotroceni – bisericile Radu Vodă (București) și Cozia.

Biserica Trei Ierarhi din Iași nu poate fi considerată ca fiind influențată de bisericile mănăstirii Argeș (cel mult, ultima invocată analogic pentru decorația sa). La influența munteană în Moldova trebuie adăugate bisericile Aroneanu și Cetățuia.

V.V. arată că în secolele XVI și XVII au pătruns în Muntenia certe caractere moldovenești, care se vădesc în zveltețea bisericilor și în profilele goticizante de la ferestre. Dar biserica Stelea nu este zveltă, ci dimpotrivă, proporțiile sunt muntenești (*Istoria artei medievale în țările române*). Sculptura arhitecturală gotică a existat înaintea bisericii Stelea (după care ea se instaurează în Țara Românească).

Constatăm existența a două tipuri: imitații după modelele gotice (Sfânta Vineri – Târgoviște, Valea – Muscel, Lerești – Muscel) sau transpuneri de elemente de la monumentele gotice la altele ortodoxe (Sfântul Gheorghe – Câmpulung, Crețulescu – Târgoviște). Barocul, constantinopolitan, amalgamat cu elemente italiene, este ilustrat de V.V. cu o serie de palate și biserici (Hurezi, Văcărești, Stavropoleos). Dar sculptura de la monumentele amintite prezintă și ornamente venite direct din

PAVEL CHIHAI A

Transilvania (care pot fi găsite și în broderie, orfevrărie, etc.). Pentru epoca aceasta ar trebui evocată importanța gravurilor (Theodora Voinescu).

Pictura bisericii Sfântul Nicolae Domnesc, din Curtea de Argeș, este considerată ca prezentând trăsături de școală macedo-cretană. În consensul literaturii de specialitate (V. Lazarev), M. Musicescu o consideră ca fiind de școală paleologă. Frescele de la biserica mănăstirii Argeș, biserica bolniței Cozia și biserica mănăstirii Snagov, nu se pot integra global în tradiția școlii italo-cretane (Carmen Laura Dumitrescu).

Pag. 38 — Arte minore.

Ușile bisericii mănăstirii Cotmeana nu sunt lucrate în 1389, ci în 1512-1521. Ușile provenite de la mănăstirea Snagov nu datează din 1517, ci din 1453. Sculptura este considerată de influență „bizantină și orientală“. Am propune „bizantină și tradițional românească“.

PARTEA A TREIA

Itinerare artistice

Capitolul I

PRIMA SCRISOARE DIN ATENA

Mi s-a spus că nu poți vizita Atena în luna august din cauza căldurii. Este o exagerare. Ca și în Italia sau Spania, există doar un interval, după amiaza, când majoritatea magazinelor și unele instituții rămân închise. Ca și la Roma sau la Madrid, viața străzii reîncepe către ora 19 și se continuă târziu în noapte. Spre deosebire de ceea ce se întâmplă în alte orașe europene, „viața de noapte“ poate fi dusă de amatori fără riscuri, în Atena actele de brigandaj, consumul de droguri și terorismul fiind destul de rare. Amabilitatea excepțională a locuitorilor inspiră un sentiment de siguranță celor ce se pierd în străduțele labirintice din cartierele Placa sau Monastiraki.

Cu toate moravurile blânde, favorabile turiștilor, americanii se întâlnesc destul de rar în sezonul acesta la Atena – din cauza Cernobîlului, bineînțeles (mă lămurește șoferul, care mă poartă într-un slalom spectaculos, ignorând benzile de circulație), dar și pentru că aeroportul capitalei prezintă măsuri de securitate antiteroriste insuficiente. În absența turiștilor din State, admir două splendide construcții de pe bulevardul principal Vassilissis Sofias: hotelul Hilton și clădirea ambasadei SUA, proiectată de faimosul inițiator al Bauhaus-ului, Walter Gropius. Oricum, Atena modernă te întâmpină în primul rând, părăsind aeroportul sau venind cu mașina printr-una din arterele nordice, cu anfilada de reclame ca niște solzi uriași pe acoperișuri – la nivelul antenelor de televiziune –, competiție din care nu lipsesc, bineînțeles, firmele „SONY“, „BMW“ sau „PANAM“, apariții ciudate pe cerul lui Homer.

O prejudecată curentă, care circula pe când mă aflam în România, pretindea că „Grecia este o țară săracă“. Pretutindeni, pe continent și în insule – unde am ajuns mai târziu –, am constatat o mare variație și abundență de alimente și mărfuri curente, contrastând spectaculos cu mizeria lucie din România de astăzi.

„Când am ajuns în Grecia, în 1950“, îmi spune un vechi amic, grec de origine, care a reușit să se repatrieze, „mi s-a părut că această țară era cu jumătate de secol în urma României. După ce am revăzut Bucureștiul acum câteva luni, pot afirma că România a rămas cu un secol în urmă!“

Îmi este greu să descriu satisfacția de a regăsi, după un interval de un deceniu petrecut în vestul Europei –, o anumită dimensiune a omeniei care putea fi întâlnită și la locuitorii țării pe care a trebuit să o părăsesc, omenie care mă leagă la fel de puternic, ca și vorbirea, de această țară. Aici, în Atena, omul de pe stradă este cumpănit, înclinat să te ajute în orice împrejurare, înainte de a te măsura din cap până în picioare. Tradiția unei experiențe multiseculare se leagă de viziunea unor navigatori de pe tot globul ce se întorc la vatră, spre patruzeci de ani –, ca și soldații romani – să își înceapă o viață nouă, pe uscat. Mai toți vorbesc englezește și povestesc întâmplări din America și Australia. Cu acestea din urmă, grecii – totdeauna bucuroși de a fi trăit în insule – au legături mai vechi. Cei din generația mea vorbesc și franțuzește și am întâlnit mai cu seamă persoane refugiate din Constantinopol, în urma conflictului cipriot din 1974, de o aleasă distincție. Caut o explicație, și gândesc că în Constantinopol (unde au rămas în prezent doar câteva mii din sutele de mii de greci) a existat o tradiție imperială, fie ea și în declin, ca în Viena habsburgică. Pe de altă parte, acești intelectuali au frecventat colegiile catolice franțuzești, alese centre de

PAVEL CHIHAI A

cultură și bună educație. Vechi sentimente lăudabile omenești, cum este, de pildă, recunoștința – floare rar întâlnită în Occident –, joacă un rol important și am rămas multă vreme impresionat în fața monumentului închinat lui Byron, mort pentru libertatea Greciei, care se înalță lângă poarta împăratului Adrian, de lângă Olympion, amintindu-mi și de casa acestui poet englez de lângă Piața Spaniei din Roma, de viața-i strălucită și de sfârșitu-i tragic.

De la acest monument și impresionantele coloane corintice ale templului închinat lui Zeus de către împăratul filozof, drumul înspre Acropole este înveșmântat, de o parte și alta a străzii, de invariabilul kitsch al marilor capodopere, multiplicarea lor la infinit într-un negativ al calității și al valorii, invenție oarecum educativă, dar antiartistică, a secolului nostru. Dincolo de edificiile moderne, de antene și reclame, Atena pare dominată de cetatea păgână a Parthenonului de pe Acropole, și de capela creștină închinată Sfântului Gheorghe de pe Lycabet, așa cum la Roma, castelul San Angelo, al împăratului Adrian, își păstrează încă zidurile în fața Bisericii eterne a Sfântului Petru.

Am avut prilejul de a străbate Atena cu Dumitru Năstase, fostul meu coleg din secția medievală a Institutului de Istoria Artei din București, „rămas” (cum se zice), cu 16 ani în urmă, în patria lui Pericle. Îmi pare interesant să amintesc – în legătură cu exodul din România – că din cei zece membri ai secției medievale, jumătate ne aflăm pe meridiane diferite, făcând cunoscute frumusețile artei românești, dar și modul barbar în care sunt tratate vechile monumente.

Cu Dumitru Năstase am vizitat, pentru început, cartierele Atenei din secolul al XIX-lea. Spre deosebire de București, în Atena există doar trei sau patru edificii civile anterioare independenței Greciei (căpătată între anii 1821-1829). Cele considerate „vechi”, adică din secolul al XIX-lea, au fost, în general, înlăturate – ca pretutindeni – pentru înălțarea blocurilor moderne, și acum se încearcă să se salveze ceea ce a rămas, fie printr-o restaurare temeinică, fie prin conservarea fațadei sau a structurii primului nivel. Spre deosebire de nefericitele inițiative din București, unde cartiere întregi au căzut pradă unor proiecte necugetate și infatuate!

Am vizitat, nu departe de Sintagma – centrul Atenei –, case cu fațada primelor niveluri din secolul al XIX-lea și cu structură contemporană în interior, mult mai înaltă, ca de pildă pe strada Atîncidis. Înainte de a ajunge pe culmea Acropolei, am străbătut cartierul Placa. Dar despre acest pitoresc și atrăgător cartier al Atenei, în scrisoarea următoare.

August, 1986

Capitolul II

A DOUA SCRISOARE DIN ATENA

Înainte de a ajunge la Parthenon și la meditațiile în legătură cu dimensiunea eternă a coloanelor dorice și a dialogurilor lui Platon, străbați panta lumească și trecătoare a cartierului Placa, ca un preludiu necesar esenței înălțimilor. Cartierul Placa are două aspecte: unul din timpul zilei, când pe străduțele în pantă, pe terasele legate între ele cu trepte largi și în micile piețe cu fântâni nu întâlnești decât o bătrână sau o motocicletă cu ataș, descărcând containere cu alimente, și un aspect nocturn, când la semnalul unui magician nevăzut se aprind lampioane numeroase, vitrinele își desfășoară piesele de ceramică și bijuteriile, grătarele sunt cuprinse de flăcări. Un șuvoi de localnici și de turiști se revarsă din cartierele Sintagma, Monastiraki, Kolonaki sau Omonia către acest labirint înveșmântat de frunzișul misterios și de susurul pinilor, de unde întrevezi cununa pururi luminată a Parthenonului.

După ce au rătăcit, cumpărând mici statuete sau bijuterii – imitate după cele din epoca arhaică, căroră încearcă să le facă o concurență neizbutită tinerii *punk*, ce-și resfiră jalnicele tinichele –, după ce au urcat și coborât străduțele în pantă (care mi-au reamintit încântătorul cartier care se desfășura deasupra plăjii Modern din Constanța copilăriei mele), vizitatorii se opresc într-una din numeroasele *taverne*, pe terasele acoperite de viță sălbatecă. Pentru neinițiați, precizăm că spre deosebire de restaurante, în *taverne* se servesc numai bucate autohtone și la prețuri modeste. Într-un colț al terasei, trei sau patru muzicanți cântă din *buzuki* (un fel de mandoline), și apar, după un timp, doi sau trei profesioniști dansând *sirtaki* și antrenând pe vizitatori în competiție.

Conduc de fostul meu coleg Dumitru Năstase, am vizitat câteva din bisericile bizantine, ascunse ca prețioase bijuterii printre edificiile moderne ale cartierului Placa. Lângă actuala Mitropolie de mari dimensiuni – Patriarhia, centrul ortodoxiei, se află, după cum se știe, la Constantinopol – găsim Mitropolia mică, datând din secolul al XII-lea, prezentând admirabile basoreliefuri cu subiecte creștine simbolice: la lintelul portalului lei, de o parte și de alta a unei cruci, grifoni lângă struguri euharistici, păuni adăpându-se la izvorul vieții eterne. O cruce cu două brațe transversale, evocând blazonul familiei Villehardouin, ne amintește de stăpânirea cruciată a Atenei. Mai departe vizităm bisericile Capnicareia și Sfântul Nicolae Ranghabe (despresurată recent de adaosurile moderne, lăsând să se vadă admirabilul joc al cărămizilor din parament), ambele de plan cruce greacă înscrisă, ca și biserica Sfântul Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș, care depășește în mărime – cum a arătat colegul meu, regretatul Emil Lăzărescu – toate edificiile cu acest plan din lumea ortodoxă.

Am suit spre Acropole ziua următoare și am avut revelația – pe care am mai trăit-o o singură dată în viață, în fața Coloanei fără sfârșit a lui Brâncuși, din Târgu Jiu – elanului spiritului către existența absolută, nădejdea unei nemuriri acolo sus, unde poți cuprinde dintr-o privire conturul ferestruit al pământului și adâncimile cerului. Din nefericire, poluarea aerului din Atena a făcut necesare lucrări de protecție pentru Parthenon, care se află prins între schele metalice, iar faimoasele Cariatide din Erechteion (cele cinci păstrate) au fost expuse în micul muzeu alăturat, fiind înlocuite *in situ* cu copii de piatră.

PAVEL CHIHAI A

Desigur, Muzeul Național este o completare a Acropolei, deși cuprinde întreaga artă a Greciei antice. Sala antichităților miceniene ne pare cea mai frecventată, și înaintea măștii de aur, atribuită de Heinrich Schliemann lui Agamemnon, se află adunat în permanență un mare grup de vizitatori. M-au impresionat îndeosebi câțiva japonezi care consultau cu seriozitate ghiduri, notându-și impresiile, și m-am întrebat cum se oglindesc în spiritul lor aceste podoabe ale culturii europene și dacă există un consens al valorii artistice, așa cum l-a conceput André Malraux.

În sălile următoare, câte o piesă de mare prestigiu, ca „Poseidon de la capul Artemision“, „Calul și copilul călare“, din același loc, „Tânărul din Antikytera“, „Poseidon din Melos“, sunt dispuse în mijloc, dominând celelalte realizări prin noblețea gestului, prin curajul interpretării, prin desăvârșirea meșteșugului.

Ne-au reținut, de asemenea, în legătură cu unele mai vechi preocupări ale noastre, stele funerare de o frumoasă concepție, în care defunctul își ia rămas bun de la cei dragi, rămași în lumea văzută; nu cu panică, ci cu un chip liniștit, de o admirabilă seninătate, unii și alții. Sculptura a dispărut ca gen în ultimele secole ale antichității și primele veacuri ale evului mediu timpuriu, apoi a reapărut triumfătoare pe fațadele bisericilor din Autun și Moissac, în sudul Franței, de data aceasta consemnând nu despărțirea celor morți de cei vii, ci, un pas mai departe, întâlnirea morților cu Judecătorul Suprem.

Îmi amintesc că, multă vreme în urmă, dialogând cu poetul Stere Popescu, rezemați de parapetul digului de piatră din Constanța, mi-a mărturisit că ar vrea să treacă din viață în cealaltă realitate, străină de ceea ce cunoaștem și ceea ce iubim, într-o insulă din Grecia, văzută – după cum ne îngăduia regimul – doar într-o biată ilustrată, și unde a descoperit, la marginea unor ruine risipite printre stânci, trepte de marmoră adâncindu-se în apa albastră atât de firesc, încât cealaltă lume părea să continue seninătatea calmă a spațiilor de azur. O trecere fără spaime și durerea agonică a desprinderii, în legănarea unor ritmuri de marmură albă, succedându-se cu lespezile strălucitor de șlefuite către ultimele înțeleșuri, pe care, în viață fiind, spunea Stere Popescu, nu i le putea împărtăși decât muzica.

August, 1986

Capitolul III

PRIMA SCRISOARE DIN NISA

Nisa nu este numai un oraș modern, al vilegiaturii estivale, cazinourilor și barurilor de noapte. Al șaselea centru urban din Franța ca mărime, așezat de-a lungul unui golf veșnic însoțit, protejat dinspre continent de un lanț de coline, Nisa păstrează încă din vechime așezări religioase ale căror legături cu restul lumii, prin Mediterana, apar consemnate în pliante și enciclopedii. Ne pare interesant să semnalăm că fluviile de oameni din toate colțurile pământului care trec prin Nisa întâlnesc aici două expoziții cu caracter ecumenic, vorbindu-le despre Vechiul și Noul Testament.

Ambele sunt situate pe colina Cimiez, din estul orașului, deasupra portului. Ambele își propun să-i încredințeze pe vizitatori de temeiul moral și frumusețea tradițiilor religioase ale umanității.

Nu se putea învecinare mai potrivită decât cea a expoziției Muzeului Național al Mesajului Biblic Marc Chagall cu expoziția despre trecutul orașului franciscan, din mănăstirea închinată Sfintei Cruci, de pe înălțimea Cimiez, înconjurată de chiparoși și palmieri, privind către portul care leagă Nisa de țări îndepărtate.

Inaugurat în 1974, în prezența lui André Malraux, pe atunci ministru al culturii, admirator și prieten al lui Marc Chagall, Muzeul Național al Mesajului Biblic se prezintă ca o construcție modernă, funcțională, concepută pentru a pune în valoare cele șaptesprezece panouri cu subiecte biblice, un mozaic, sculpturi și vitrouri ale lui Marc Chagall și a adăposti concertele, expozițiile și conferințele cu caracter ecumenic, după dorința fondatorului.

Acest temei testamentar al lui Marc Chagall poate fi cunoscut încă de la intrarea în muzeu: „Biblia îmi pare a fi cel mai mare izvor de poezie din toate timpurile“, scria Chagall. „De aceea îi caut ecourile în viață și artă. Am vrut să las tablourile mele în această casă – a notat el mai departe – pentru ca oamenii să încerce să găsească o oarecare pace, o oarecare religiozitate, un sens al vieții. Toți, oricare ar fi religia lor, vor putea veni aici. Doresc ca în acest loc să se expună opere de artă și documente de înaltă spiritualitate ale tuturor popoarelor, să fie ascultată muzica lor și poezia pornită din inimă“.

În fiecare an există un program bogat de concerte, conferințe și expoziții – după dorința lui Marc Chagall –, cu subiecte care privesc îndeosebi năzuințele spirituale ale oamenilor. Astfel, cunoscutul istoric de artă André Chastel a vorbit despre „Cultul săracilor și al Curții minunilor în secolele XV și XVII“, profesorul Thierry Gaudin despre „Mit și tehnologia modernă“, profesoara Evelyne Andréani, de la Sorbona VIII, despre „Muzica sacră a lui Domenico Scarlatti“, iar profesorul Gilbert Hottois, de la Universitatea Bruxelles, despre „Puterile științei și evoluția conștiinței etice.“

Expoziția închinată înfăptuirilor ordinului Sfântului Francisc, din mănăstirea Sfintei Cruci de pe colina Cimiez din Nisa, expoziție de asemenea cu caracter ecumenic, deschisă călătorilor de diferite credințe care trec prin Nisa, ne interesa în mod deosebit, deoarece, recent, am redactat o serie de comentarii pentru postul de radio Europa Liberă pe marginea monografiei despre Sfântul Francisc a lui Julien Green.

Profesorul Roland Marghier, care a organizat expoziția, a avut amabilitatea să ne însoțească, punându-ne la dispoziție o serie de materiale din arhiva mănăstirii, manuscrise și tipărituri, printre care am căutat, în primul rând – mănăstirea

PAVEL CHIHAI A

aparținând observanților, ordin care a avut așezări în Țările Române, lăsând mărturie extrem de importante din secolele al XVI și al XVII – referiri la țara noastră.

Așezarea religioasă de pe colina Cimiez este foarte veche, și înfăptuirile ei – demne de a fi cunoscute. Încă din anul 430 a fost stabilit aici un episcopat, în cetatea construită de romani. În secolul al IX-lea, călugării benedictini au înălțat capela închinată Sfintei Maria, apoi, în 1450, o biserică cu o singură navă și bolți gotice. Un secol mai târziu, biserica a fost preluată de ordinul franciscan al observanților, care a edificat mănăstirea din jurul bisericii. Așezarea a rămas un loc de rugăciune, de studiu și de formație, de aici plecând un mare număr de misionari înspre America de Sud, Egiptul de Nord și Balcani. Din 1849, ea devine și un centru de susținere a tezelor de teologie și filosofie.

Conduc de profesorul Roland Marghieri, am vizitat expoziția închinată ordinului, obiectivul inițial pentru care suisem drumul străjuit de chiparoși care duce la mănăstire. La intrare, expoziția se deschide cu portretul Sfântului Francisc, zugrăvit în 1223, reproducere din biserica din Subiaco. În primele două încăperi găsim desene și documente legate de așezarea ordinului la Nisa. În a treia, s-a reconstituit o celulă a mănăstirii, din secolul al XVII-lea. Rămânem cu ochii pe o rasă neagră, cu gluga spălăcită de soare și ploi, și o biată cingătoare, amintindu-ne că, după dispozițiile ordinului, acesta era singurul avut al unui călugăr franciscan. A opta încăpere ne-a atras, de asemenea, în mod deosebit atenția, deoarece aici apar documente aparținând unor comunități ale ordinului angajate „într-o alianță de schimburi fraterne” cu caracter ecumenic. Una dintre ele se află la Cassine, aproape de Alençon, și celelalte două la Carawley Down și Shepherds Law, în sudul și nordul Angliei.

În aceeași cameră sunt expuse marile figuri franciscane și am fost impresionați să găsim, alături de portretele Sfântului Bonaventura, al Sfântului Anton de Padua și al Sfântului Benoît Africanul, chipul lui Maximilian Kolbe, care – trimis de Gestapo în lagărul de exterminare de la Auschwitz – a luat locul unui condamnat la moarte, ascultând de îndemnul unei lumini interioare izvorât din învățătura lui Iisus.

August, 1984

Capitolul IV

A DOUA SCRISOARE DIN NISA

Nu îmi amintesc prea bine când l-am întâlnit în Nisa pe domnul Antoine. Cred că pe plajă, fără îndoială în apropierea mării, deoarece o parte din chip îi era luminată de acel soare îndepărtat și prietenos de la Golful Îngerilor. Înfățișarea unui om de 82 de ani, cu riduri adânci înălțându-i pomeții obrazilor, cu pielea ca de pergament. M-a izbit vioiciunea ochilor lui, în care am citit un spirit lucid și interesat de ceea ce se petrece în jur, dar și cu o decență care a dispărut o dată cu viziunea unei generații.

Ne-am cunoscut întâmplător și am comentat evenimentul zilei, interviul lui Harlem Desiré la TV. Am aflat, spre plăcuta mea surprindere, că domnul Antoine fusese administrator general pe Coasta de Fildeș timp de patru decenii. Cum sunt un mare admirator al lui Conrad și Hemingway, l-am rugat pe interlocutorul meu să îmi vorbească despre țara îndepărtată pe care o cunoscuse atât de bine.

Domnul Antoine își desfășura povestirile într-un ritm lent, nu atât din cauza vârstei, cât din efortul de a folosi o franceză cât mai aleasă. Vorbea ca și cum ar fi scris, cu mare eleganță și limpezime. Sublinia, de câte ori avea ocazia, aspectele laudabile și cele negative ale activității europenilor în Africa. Omogenizarea culturilor pentru obținerea unei singure specii cerute pe piața mondială – cum a fost cafeaua, de pildă – a dus la o foamete îngrozitoare în timpul ultimului război, când acest aur vegetal nu a mai putut fi transportat pe mări și nici folosit ca hrană zilnică. Totodată, domnul Antoine se arăta nemulțumit că activitatea și sacrificiile misiunilor, cărora li se datorează, în mare parte, îmbunătățirea condițiilor de viață și emanciparea africanilor, sunt trecute sub tăcere, ignorate sau chiar disprețuite.

Am enumerat obsesiile noii generații, subiectele „tabu” pentru mediile de informare și perspectivele tulburi ale lumii civilizate. Dacă comunismul va dispărea prin prăbușire, contractare sau decolorare. Dacă lumea vestică are regrete, sau măcar remușcări, că a oferit jumătate din Europa imperiului sovietic. Dacă marxismul este o filosofie, o religie sau o modă.

Dând urmare unei amabile invitații, am descoperit că apartamentul domnului Antoine, de pe Avenue de Fabron, este un mic muzeu, cu multe statuete și piese de mobilier africane, dar nu din cele lucrate pentru a fi vândute, ci foarte vechi și autentice. Printre altele, două uși de abanos, având sculptate figuri totemice, crocodili, păsări ibis, maimuțe. Mi-au părut porți ale unui paradis terestru, unde omul nu face distincția între el și ființele însuflețite din jur decât pentru a le gândi ca având puteri depășind orizontul percepției sale.

Eram sigur că un intelectual cu o experiență de viață atât de bogată, fin cunoscător al artei africane și al simbolurilor ei, apreciază cum se cuvine arta modernă. Am vizitat împreună Fundația Maeght, despre care André Malraux afirmă că nu este un muzeu, ci „o lume care ne depășește, numită cândva supranaturalul”. Vedeam pentru întâia oară opera modernă propunându-și să urmeze consensul firesc al înfăptuirilor naturii, dispuse în cadrul care le convenea într-adevăr, în vârful unei etajări de platouri cu vegetație sălbatică, unde arhitectul Jose Luis Sert, discipol al lui Le Corbusier, a înălțat o clădire funcțională, un muzeu care nu contrazice, ci se înfrățește cu peisajul.

Dacă rotundul de ceramică colorată al lui Miró s-ar fi aflat într-un spațiu închis,

PAVEL CHIHAI A

el nu ar mai fi jucat rolul de centru, adunând toate energiile spirituale din jur, ca și sanctuarul dacic de la Sarmizegetusa.

Sculpturile de metal ale lui Calder, ignorând principiile de stabilitate și rigiditate ale genului, câștigă nemăsurat înscrise pe verdele crud al peluzelor. Ele par să materializeze schemele din peșteri ale unei lumi preistorice, contururile ei fascinante și instabile.

Oamenii lui Giacometti, ireali, cu gesturi decisive, traversează o curte spațioasă, ca un univers străin și vidat de înțeles, pierzându-se printre alți vizitatori, indiferenți unii față de alții, ciocnindu-se orbește de înaltele vitrouri, de paravane și ziduri, într-o forfotă fără rost, de-a lungul peisajului nemărginit și imobil.

Sala de expoziții a naturii depășește zidurile primitive ale Fundației Maeght, se întinde dincolo de Nisa, de Golful Îngerilor, de Mediterană, de Sahara.

Am citit toate acestea în ochii domnului Antoine, când ne-am despărțit cu o simplă strângere de mână.

August, 1984

Capitolul V

A TREIA SCRISOARE DIN NISA

Cineva spunea că pe Champs Elysées din Paris te simți ca pe scena unui teatru. Faimosul bulevard îți reclamă o extravertire, devii atent la propriile gesturi, te controlezi și încerci să îți traduci printr-o ținută anume, sau chiar prin mimică, încântarea, nedumeririle, entuziasmul.

Dar este vorba de o scenă închisă de zidurile unui teatru: din dreapta și din stânga te contemplă farurile automobilelor, așezate avantajos ca manechinele în vitrinele caselor Renault și Volkswagen, spre tine se îndreaptă armele automate ale bărbaților încredințați de pe marile afișe ale cinematografelelor, în fine, ești privit cu interes de cei ce consumă mai nimic la măsuțele înghesuite în coliviile de sticlă din fața bistrourilor. Această scenă de teatru se sfârșește la capete cu două monumente: Arcul de Triumf și Obeliscul egiptean, gadgeturi de mari dimensiuni ale unui fost imperiu.

Din fericie, civilizația și istoria nu-ți vorbesc pe Promenada Englezilor din Nisa. Este o scenă legată cu funii de înaltul cerului, afiș albastru prins în țintele albe ale porumbeilor. Corabie a visurilor, ridicată nu pe o piață medievală, ci deasupra mării, în calea vânturilor. Promenada Englezilor nu aparține orașului Nisa, deși cei ce oferă „un spectacol lumii” apar și se pierd în marea aglomerație de pe Coasta de Azur.

De fiecare dată spectacolul este diferit, dar nu ești implicat în el, doar îl contempli. Nu de pe străzile Nisei, nici de pe mare, de pe una din motocicletele acvatice de fabricație japoneză, nici din cer purtat pe aripile paragliding-urilor, ci direct de pe scenă, deranjând jocul actorilor, întrerupând săriturile lor năzdrăvane sau monoloagele la față de cortină.

Te întâmpină, în primul rând, jogger-ii cu chipuri crispate și pumnii strânși, transpirați, cu bluzele marcate de crocodilul heraldic, privind mereu ceasul și calculându-și performanțele. Am întâlnit adesea un grup de trei negri zvelți – americani, cred –, făcând roller-skating, patine pe roțile. Poposeau într-un loc anume, așezau pe asfalt casetofonul uriaș și încercau câteva rotiri „de încălzire”, depărtând picioarele și adunându-le brusc. Dansau apoi în ritmul sălbatic al muzicii, cu opriri neașteptate și răsuciri violente, scuturându-și spasmodic capul și brațele. Era evident că nu se agitau pentru ei înșiși, deși păreau că ignoră cercul de admiratori care priveau fascinați, aplaudau și încercau să le imite mișcările.

Câțiva pași mai departe, muzica clasică își spunea și ea cuvântul. Un microbuz împetrișat de afișe închidea o pianină jerpelită, și pe ea, un bătrânel cu plete albe executa părți din al treilea concert de Beethoven, în vreme ce o fetișcană aduna pe o farfurie florentină monedele puținilor entuziaști.

Depășeam grupurile de punk-i, cu creastă de cocoș țâșnind ca o flacără din craniul ras, rupți și înfășurați în lanțuri, murdari și roși de complexe (într-un alt apus de civilizație, Baudelaire își vopsea părul în verde, dar cu alte rezultate). Arabii circulau tot în grup, cu burnusuri albe, transpirați de căldură, japonezele se grăbeau cu pași mărunți, în kimonouri înflorate de mătase, bicicliștii încercau performanțe, ridicând în aer roțile, luând curbele în mare viteză.

Cu toată forfota și gălăgia, singuraticii meditau așezați confortabil pe scaunele din marginea falezei, contemplau adâncimile luminoase ale orizontului și plănuiau

PAVEL CHIHAI A

întâmplări fantastice, sau nu gândeau la nimic; erau cei ce se simt în viață ca într-un sanatoriu, ființe delicate, înspăimântate de ceea ce se petrece în jur, preferând să fixeze suprafața liniștită a apei decât să urmărească agitația din spatele scaunelor. Priveau de pe Promenada Englezilor înspre mare, o mare ca o placă de cleștar, acvarium vertical cu pești imobili rotind ochi hemisferici.

Aceste imagini cu pești și păsări de apă desenate pe înalte vitralii, din bucăți groase de sticlă lipite cu plumb, le-am găsit transpuse în tablourile canadiencei Nicole Tremblay, din sala de expoziții a hotelului Meridian, de unde se puteau vedea, privind înspre faleză, pescărușii cu aripile larg desfăcute, târând după ei transparența schimbătoare a fâșiilor de cer.

Nicole Tremblay a expus mari tablouri decorative lucrate în akril și nisip de diferite culori. Nisipul cules de pe țărmurile și dunele pe care le-a străbătut, nisip risipit pe pânză, după tehnica lui Gauguin, care întindea crustă de rac pisată pentru a evoca și mai puternic culoarea tropicală și reflexele ei paradisiace.

Textura de nisip – cenușiu, roșcat, argintiu – i-a inspirat și liniile calme, desenând dune joase, pătate de umbrele delicate ale înserării, sau ceruri luminate încă de soarele apunând dincolo de orizont, argintând aripile aceluiași păsări rătăcitoare, fără țintă.

Avem de-a face cu o viziune originală a spațiului, Nicole Tremblay reușind să reprezinte o adâncime care nu pierde sensul decorativ al suprafeței, tocmai prin prezența păsărilor și peștilor lunecând prin imaterialitatea apei și a cerului, indiferente la poruncile gravitației.

Un pendant al operei lui Nicole Tremblay l-am găsit la lucrările pictoriței din Nisa Nisette Denise, care își propune să găsească formula filosofală a orașului său miraculos, însumând aspecte atât de diverse. Aplicând la peisaj prezentarea multiplelor fațete ale obiectelor, practică de un Picasso, Nisette Denise încearcă să însumeze într-o unitate plastică înfățișările diferite ale orașului, Nisa medievală cu clopotnițe, galerii și rozete gotice, Nisa modernă, cu fațade rigide și șuvoiul neîntrerupt al mașinilor.

Pictorița reconstituie orașul „in vitro”, cu intenția de a aduna portul, faleza, colinele și arterele de circulație. Cu închipuirea minții, ea prezintă o imagine mai cuprinzătoare decât aceea surprinsă de priviri. Efort a cărui finalitate este destăinuită de titlul „Perenitate” dat unor serii de tablouri. Ceea ce rămâne, ceea ce este esențial din marele oraș de la marginea Mediteranei: arcele ritmice ale galeriilor și geometria severă a acoperișurilor, privite prin arabescul vegetației luxuriante de pe Coasta de Azur, pe fundalul pur al mării, fără reproș, ca și eternitatea.

August, 1984

Capitolul VI

A PATRA SCRISOARE DIN NISA

Cu câțiva ani în urmă s-a inaugurat la Nisa, pe Coasta de Azur, hotelul Elisée, de mari dimensiuni, cu un aspect pe cât de original, pe atât de atrăgător. Clădirea, care se află pe Rue de France, în imediata apropiere a faimoasei Promenade des Anglais, prezintă în mijloc un cub, adăpostind 150 de camere, cu latura dinspre peronul intrării din sticlă reflectorizantă fumurie, cu o puternică bară transversală. Arhitectul a conceput intenționat fațada severă, fără deschideri, deoarece ea contrastează admirabil cu cele două paralelipede care încadrează corpul central, placate cu granit cenușiu, adăpostind două statui colosale, de 26 metri înălțime, cele mai înalte din Europa.

A fost o colaborare ideală între arhitect, domnul Georges Marguerita, și sculptorul Sacha Sosno, realizatorul celor două sculpturi. Este vorba de două muze, după concepția domnului Sosno (care a avut amabilitatea să ne dea un interviu), dar care nu se văd decât parțial, deoarece se găsesc ca și zidite în două nișe dispuse în cele două paralelipede laterale, placate cu granit, culoarea închisă a bronzului lor având reflexe asemănătoare cu ale fațadei de sticlă.

Înfățișarea celor două muze este clasică, amintind de canonul trupesc al grecilor. Cu o coafură elenistică, privesc spre stânga, având mâna stângă, cea vizibilă, îndoită din cot, pentru a-și prinde, probabil, draperia pe umăr. Spunem „probabil“, deoarece cam o treime din trupul celor două statui dispare în masa clădirii. Întâlnind acest frumos și original edificiu ne-am gândit, desigur, la legenda meșterului Manole și la tradiția sacrificiului soției meșterului care a înălțat neîntrecuta mănăstire a Argeșului. Desigur, domnul Sacha Sosno nu cunoaște acest obicei păgân al sacrificiului la o construcție nouă, rămas ca simplă legendă în lumea medievală creștină (despre care a scris cu competență și pasiune Mircea Eliade), dar a avut o intuiție asemănătoare, pusă în valoare de arhitect, domnul Georges Marguerita. Oricum, hotelul Elisée din Nisa este o operă cu totul remarcabilă, cu largi ecouri în revistele de specialitate europene.

Domnul Sacha Sosno este, de altfel, cunoscut și ca autorul unei mari sculpturi (totuși de dimensiuni mai modeste decât muzele de la hotelul Elisée), de pe înălțimea Acropolis, de asemenea din Nisa. Și de data aceasta, personajul, o zeiță, se află dispus între două paralelipede de marmură cu vine negre, de un fast pompeian, fiind vizibilă cam a treia parte din lățimea sa. „Strânsă în taina unei mutilări“, scrie criticul de artă Andrée Verdet, „păzindu-se de o privire prea indiscretă, zeița ar dori parcă să-și păstreze ca un avantaj viitor, darul unei grații ascunse în ea însăși“.

Trebuie să adăugăm că domnul Sacha Sosno, născut la Riga, în Estonia, în 1937, a emigrat cu părinții săi în Franța în 1940, după ocuparea Țărilor Baltice de către Uniunea Sovietică. Curiozitatea sa vie, o înclinare către expresiile artistice contemporane, o originală putere creatoare l-au dus către înfăptuiri de mare prestigiu, precum cele prezentate de noi, păstrând mereu, în perspectiva sentimentală a trecutului, imaginea țării sale de origine, care i-a fost atâția ani interzisă.

August, 1984

Capitolul VII

A CINCEA SCRISOARE DIN NISA

Am prezentat cu un an în urmă un sculptor remarcabil, în primul rând prin viziunea artistică, apoi prin dimensiunile cu totul neobișnuite ale ultimelor sale înfăptuiri în bronz, două sculpturi reprezentând imaginea aceleiași femei drapate superficial, la modul antic, înaltă de 17 metri, prizoniera zidurilor unei clădiri, un hotel care și-a deschis porțile anul trecut. Sunt cele mai mari statui din Europa.

Revenim la aceste statui și la sculptorul Sonso, deoarece discuțiile în legătură cu ele și cu creatorul lor nu s-au încheiat. Polemicile au cunoscut o bună reînviore cu prilejul Bienalei de sculptură din anul acesta de la Monaco, unde Sacha Sosno este prezent cu lucrarea „Singur în tenebre”, comentată elogios în publicațiile de specialitate.

Un studiu mai amplu dedicat lui Sacha Sosno a apărut în revista *Elle* (versiunea americană), semnat de istoricul de artă Kathleen Becket-Young. Doamna Becket-Young își începe prezentarea arătând că cele două sculpturi identice care încadrează edificiul hotelului Elysée înfățișează „un fel de zeiță mitologică, care se înalță în dreptul celor opt etaje, privind peste Promenada Englezilor spre Marea Mediterană”.

Sachaa Sosno consideră că „după atâtea secole de artă plastică, artiștii au explorat totul. Singura posibilitate de a realiza lucrări noi este de a te reîntoarce la începuturi”. O întoarcere oarecum brutală, deoarece torsurile sale prezintă orificii mari, care le dau aspect diferit, busturile au numai jumătăți de capete, trupurile apar îngropate în paralelipiede masive.

Sosno obligă pe cei care îi întâlnesc sculpturile să reconstituie partea invizibilă, obliterate. „Golul acestor perforații, plăci și volume îți permite să întregești imaginea dată de ceea ce crezi că este potrivit”, afirmă artistul. „În felul acesta, spectacolul colaborează – poate chiar fără voie – la înfăptuirea operei de artă”.

Poate părea ciudat, dar sculpturile uriașe de la hotelul Elisée nu au fost contestate de istoricii de artă, ci de grupurile feministe, care au atacat cu violență pe cel care a reprezentat „femeia strivită între blocurile de piatră, deci fără libertate de mișcare”. Răspunzând acestor atacuri, Sacha Sosno a ținut să precizeze că el a imaginat personajul feminin ca „eliberat din blocurile de granit” sau „adăpostit într-un cuib de liniște, împăcat și fericit”.

Atelierul lui Sosno, aflat la câțiva pași de Promenada Englezilor, în „orașul vechi” al Nisei, se compune din două foste garaje, pline de sculpturi, unele în lucru, de marmură și metal, de teancuri de cărți și reviste, revărsându-se din numeroasele rafturi și măsute prea pline, pe care odihnesc, de asemenea, fotografii, schițe și gravuri, precum și scrumiere de diferite forme, pline de „cigarillos”. Artistul este vizitat în permanență de vecini, vânzători în piața multicoloră alăturată, chelneri de la restaurantele care seara își plantează mesele pe locul ghivecelor de flori, negustori de la târgul de vechituri deschis în fiecare luni.

Primul artist de mare reputație cunoscut de Sosno a fost Matisse. Sosno, alături de o frumoasă prietenă, a arătat maestrului pânzele sale (în tinerețe picta). Matisse i-a privit tablourile fără un cuvânt, apoi a propus frumoasei amfitrioane să îi pozeze...

Sosno s-a mutat din sudul Franței la Paris, apoi și-a vândut atelierul din Montparnasse, decis să facă înconjurul lumii într-o corabie. A vizitat mai multe țări

Căutări în orizontul timpului

din America de Sud și, după trei ani, s-a întors în Franța, dar a părăsit o dată cu navigația și pictura.

„Nu pot să îmi explic cum s-a întâmplat“, mărturisește el, „însă trăind pe o corabie m-am obișnuit să lucrez cu unelte. Totodată, am intuit un sens diferit al spațiului și volumului“. A avut o activitate de artist-fotograf, realizând reportaje din Biafra înfometată și Bangladesh. Din motive tehnice, apoi artistice, a început să acopere părți din fotografiile sale cu pătrate de culoare roșie sau neagră. A fost începutul teoriei sale despre obliterație, pe care a aplicat-o și la sculptură, acoperind sau perforând părți întregi din statuile sale. Inspirat de arta antică, el ia poziție față de arta modernă, respingând nu figurativul, ci figurativul ca integritate absolută.

August, 1985

Capitolul VIII

A ȘASEA SCRISOARE DIN NISA

„Totul este simplu... am imaginat un pom și l-am reprodus“, ne-a mărturisit pictorița Jana Cernătescu, cunoscută nouă din admirabila prezentare a lui Ionel Jianu din „Les artistes roumains en Occident“ și prin amabilitatea fostei colege Anca Jalobeanu, care locuiește de asemenea în Nisa, pe Coasta de Azur.

Refugiată în Vest în 1961, Jana Cernătescu a frecventat Academia Eterbeek din Bruxelles și atelierul de gravură al Școlii de Arte Plastice din Nisa, înainte de a desfășura o susținută activitate artistică, ale cărei etape apar marcate de importante distincții.

Reîntâlnim adesea în tablourile sale acest pom despre care ne-a vorbit Jana Cernătescu însăși, bucuroasă de a regăsi în lumea din jur temeiul trăirilor sale, privindu-ne cu acea luminozitate care descurajează și cele mai îndârjite intenții de a complica lucrurile. A zugrăvit un pom cu roade bogate ca gândurile înșorite, cu o coroană umplând tot universul cunoașterii, cu foșnete de culori în nesfârșită schimbare ca realitatea însăși: pomul vieții. Ocupând întreaga pagină a tabloului. Cu ramuri groase, reprezentând mai degrabă albeața de opal a unor rădăcini ce pătrund în albastrul material al cerului, purtătoare de viață și putere înspre florile carnoase și fecunde, înspre personajele harnice, în costume țărănești, de mărimea vrăbiilor.

Un copac, apărându-ne adesea cu austeritatea unui baobab care strânge și păstrează cu lăcomie tot ceea ce trăiește, de astă dată nu în mijlocul unui deșert, ci al vieții înseși. „Pomul vieții“, izvorul tuturor existențelor, adorat de asiatici, de greci, de romani, care a generat o știință numită „dendrologie“, unde găsim menționat și „lemnul crucii“, al răstignirii lui Iisus, apărând adesea pe pietrele noastre de mormânt medievale, sculptate cu țelul reînvierii, apoi arborele lui Ieseu, la Jana Cernătescu simbol al existenței fericite, într-o certă lumină paradisiacă, în care împletirea crengilor amintește de puterea dragostei, ilustrată – tot în evul mediu – prin „arbor affinitas“.

Arborele dător de viață domină scenele culesului fructelor, ale horei bucuriei, ale serbării roadelor. Un cald cuib protector și totodată un univers fără limite, adunând pe cei fericiți și nevinovați, pe oamenii cu inima ușoară ca a păsărilor. La fel de atrăgător când se desfășoară pe mai toată suprafața tabloului, sau se deschide zvelt, cu ramuri sinuoase înscriind un glob floral ca abajurul de sticlă al lămpilor de altă dată. La fel de necuprins, depășind limita superioară a fundalului, atunci când pe primul plan apare pomul nemăsurat, purtând muritori pe genunchi, sau cele două fecioare uriașe din folclorul belgian. În țara lui Gulliver copacii nu aparțin piticilor, ci realității mitice, venite dinafară. Apoi numeroasele „case de păpuși“, pe care le constatăm în opera Janei Cernătescu, nu sunt și ele văzute dintr-o lume a uriașilor, din care și noi facem parte? Oamenii Janei Cernătescu măsoară dimensiunile frunzelor, apar ca albine harnice pe imobilele structuri vegetale, siluetele lor, curbate în efortul grațios de a apuca fructele, imită convergențele decorative ale crengilor. Însăși verdeața copacilor se înscrie într-un arbore propriu, buchetele de frunze rotunjindu-se ca florile de nufăr sau înșirându-se cuminte de-a lungul mlădițelor, încurajând confuzia dintre roadele de pe pământ și cele aproape de cer.

În scenele culesului, tinerii de la poalele copacului par fructe căzute în iarbă din

Căutări în orizontul timpului

preaplinul coacerii. În jurul trunchiului se desfășoară dansuri țărănești rituale, în ritmul cuminte al unei împăcări cu natura, fără înverșunarea serbărilor dionisiace. Adesea, în locul acestei hore găsim personaje ilustrând scara vieții, de la copiii în căruț până la oamenii în putere, dar niciodată bătrâni.

Alteori, între doi copaci uriași, un convoi de nuntă, ieșind pe ușa bisericii, înscrisă în fundal, înaintează spre privitor. Deosebitul simț compozițional al Janei Cernătescu a îndemnat-o să amplifice primul plan al convoiului, pentru a acoperi baza triumphiului dintre cei doi copaci.

Înainte de nuntă, la picioarele „pomului vieții“, doi tineri se țin de mână, legați prin taina dragostei, și atunci frunzișul ne apare populat de îngeri, ca într-un tablou de Fra Angelico, dar cu jupoane sferice, transparente.

Unele din variațiile temei „pomului vieții“ prezintă în fața acestuia o forfotă de flori și fructe, clienți și vânzători pierzându-se într-o junglă vegetală care evocă frunzișul smălțuit de buchete și personaje. În tablourile intitulate „La pescuit“, oamenii cu undița dispar, de asemenea, printre tufișuri luxuriante, iar apele râurilor apar împodobite cu salbe de nuferi. Plimbările cu landouri sub copacii uriași, au loc de-a lungul unor ferestre din care privesc personaje imobile și pisici cu ochi mari, ca de ceramică.

Scenele de cimitir cad și ele sub incidența „pomului vieții“, mormintele, tristețea și femeile îndoliate dispărând într-o exuberanță vegetală, între glastre cu flori, amintindu-ne mai degrabă de pânzele vameșului Rousseau, decât de atmosfera funebră din înmormântările descrise de un El Greco sau Courbet.

Septembrie, 1987

Capitolul IX

EXPOZIȚIA „SUFLETUL ÎN TRUP. ARTE ȘI ȘTIINȚE“

Revista *Beaux arts* consacră un întreg număr expoziției „Sufletul în trup. Arte și științe“, deschisă în prezent la Muzeul Georges Pompidou, pe care o semnalăm ca pe un eveniment de seamă.

Aflăm, anume, că un proiect al unui „Muzeu național al artelor și științelor“ – inspirat de suflul enciclopedist al Secolului Luminilor – a fost propus muzeului Louvre, în 1793, dar nu s-a realizat. Două secole mai târziu, în timpurile noastre, expoziția „Sufletul în trup. Arte și științe“ încearcă să reactualizeze, desigur, pe altă bază de informații și interpretări, vechea preocupare de a arăta cum, de-a lungul timpului, știința trupului omenesc a inspirat arta, iar înfățișările artistice ale acestui trup au impulsionat știința. De fapt, destăinuirea unei utopii care, de la Leonardo da Vinci la arta contemporană, nu a încetat niciodată să preocupe Occidentul.

Expoziția „Sufletul în trup. Arte și științe“ și-a propus, așadar, să pună în lumină o țesătură de relații între privirea pe care arta, pe de-o parte, și știința, pe de alta, o aruncă asupra trupului omenesc. După cum arată criticul de artă Christophe Domino, este vorba de două sfere de activități ale spiritului în legătură cu trupul omenesc și imaginea sa, cu ciudățenia aparențelor, cu enigma interiorului său. Deoarece trupul omenesc a fost privit în mod diferit de-a lungul secolelor, există o istorie a felului în care a fost perceput, precum și a realizărilor legate de imaginea sa, a înfăptuirilor pe care le-a inspirat și care au simbolizat, foarte adesea, o viziune a lumii. Trupul ideal din arta antichității, din Grecia lui Narcis și a Afroditei, a fost în toate felurile expus și analizat, o perfecțiune care a devenit emblematică. Și chiar dacă era creștină a ascuns și adesea a alungat trupul, nuditatea lui Adam și a Evei nu a fost rară, deși îndepărtată de proporțiile echilibrate, cultivate în secolele clasice, de respectul canonului și idealului.

Oricum, în Renaștere, Leonardo da Vinci va regăsi în trup un ideal, oferind faimoasa imagine a unei figuri omenesti ale cărei brațe și picioare se înscriu în figuri geometrice. Marele artist și om de știință se dedică anatomiei nu cu o privire normativă, cum obișnuiau anticii, ci descriptivă. De la Renaștere până în Secolul Luminilor, artiștii și savanții observă în continuare și analizează trupul. De fapt, până la un moment dat, oamenii de știință și artiștii au avut același interes și priviri asemănătoare asupra trupului omenesc. De-abia în era modernă știința, variind punctele de vedere și scările de observație, a propus un cu totul alt mod de a privi decât cel al artiștilor. Filosoful Michel Foucault a subliniat articulația care apare în istoria gândirii între vizibil și invizibil, între a vedea și a ști, ceea ce a permis ca, în secolul al XVIII-lea, să se nască clinica, invenția medicinei. Înaintea acestei revoluții în gândirea lumii, descrierea directă a trupurilor fizice trece prin aventura anatomiei, prin ceea ce este accesibil ochiului.

Cajetele de anatomie ale lui Leonardo da Vinci vădese exigența observației și puterea reprezentării, puse în serviciul pictorului. Avem, de asemenea, *Tratatul proporțiilor trupului omenesc* al lui Dürer, apărut în 1528, în chiar anul morții sale, care propune deja tipuri omenesti, iar în Franța, *Dissectione partum corporis humani* al lui Charles Estienne. Câțiva ani mai târziu, în 1543, medicul Andrea Vesale

Căutări în orizontul timpului

publică „De humani corporis fabrica”, cu 300 de gravuri în lemn. Este important de subliniat faptul că aceste atlase anatomice asociază curiozitatea privirii savantului, convins totodată de necesitatea metodelor de observație, cu o vervă grafică recunoscută pentru independența ei față de utilitatea științifică și documentară, asociind fidelitatea descriptivă cu o ipostaziere teatrală, conferind mișcări dramatice ecorșeurilor sau plasându-le chiar în peisaje pitorești. Se pare că însuși Tizian a cunoscut aceste realizări.

Între secolele XVII și XIX, interiorul trupului omenesc este lăsat medicinei. Aceasta transformă trupul într-o hartă uscată, într-o taxinomie formală, adică o știință a legilor clasificărilor formelor vii, deoarece disecția, mijloc tolerat de investigație anatomică, se aplică pe trupul morților, principiul vieții rămânând inaccesibil. Dar artiștii înțeleg să participe la aceste cercetări ale medicinei. Cum ne amintește Rembrandt, cu a sa „Lecție de anatomie”, din 1632, anatomia este și un spectacol public, ca și cum medicii ar fi avut nevoie de martori pentru a vădi realitățile de profunzime ale trupului omenesc. Au existat, de altfel, și în Franța „teatre” de anatomie (ca de pildă cel din Montpellier, unul din primele cunoscute, consemnate în anul 1556) sau, mai aproape de timpurile noastre, ședințele publice de medicină ale lui Charcot din Salpêtrière, apoi „cabinetele de curiozități”, așa numitele „societăți savante”.

Arta și știința apar mereu îngemănate când este vorba de trupul omenesc, este o asociere care nu se desminte. Honoré Fragonard (vărul pictorului Jean Honoré Fragonard), director al unei școli veterinare, realizează o colecție de figuri anatomice, pe care le elaborează cu mult entuziasm. Tot în această vreme, ecorșeul din 1767 lucrat de sculptorul Jean Houdon este multiplicat și folosit la cursurile de anatomie a numeroaselor școli de arte frumoase din Europa. Anatomia artistică, instalată în școli, devine normă și cheie a învățământului academic, dar ea se află de asemenea la temeiul artei unui David sau Delacroix. Se cunosc studiile lor pasionate după modelele anatomice și chiar grija de a pătrunde până la structura scheletului, pentru a realiza mișcarea unui personaj.

Spiritul enciclopediștilor a separat și ierarhizat știința și arta, ambele îndreptându-se, în mod semnificativ, înspre craniu, lăcașul invizibilului, al spiritului. Craniul devine un punct focal pentru explicația vieții, a originii, a istoriei ei. Johan Kaspar Lavater, scriitor și teolog elvețian, publică între 1775 și 1778 „Physiognomonia” sa, studiul caracterului în funcție de fizionomie. Franz Joseph Gall, medic german, lansează faimoasa frenologie – sau cranioscopie – în 1808, întemeindu-și psihofiziologia sa, deslușind caracterul cuiva după forma exterioară a craniului, încercând să înțeleagă invizibilul prin vizibil. În prima jumătate a secolului al XIX-lea, aceste studii au ecouri puternice în literatură. „Știința îmi aparține”, exclama Balzac, pe jumătate ironic, iar Baudelaire notează cu prilejul Salonului din 1846: „Este posibil ca Lavater să se fi înșelat în amănunt, dar el avea cunoștința principiului. Prima calitate a unui artist este studiul lent și sincer al modelului pe care îl zugrăvește”. Este, de fapt, un sfat pornind de la o constatare. Pictorul Charles Le Brun redactează faimosul „Tratat despre fizionomia omului comparată cu aceea a animalelor”, însoțit de numeroase planșe în care tipurile de chipuri omenești apar lângă fizionomii animale asemănătoare.

Și artiștii, ca și oamenii de știință, au încercat, mai aproape de timpurile noastre, să descrie în realitatea fizionomiei omenești semnele aparente ale caracterului. În sensul acesta, Daumier înfățișează – prin limbajul satirei – modelajele și desenele sale. O frază a lui Marcel Proust este, de asemenea, edificatoare: „Nu înregistram farmecul aparent al celor ce mă însoțeau, deoarece nu aveam facultatea de a mă opri

PAVEL CHIHAI A

la acest farmec, ca și un chirurg care, sub frumusețea pântecului unei femei, întrezărește răul intim care o roade. De câte ori luam cina în oraș, nu vedeam pe cel cu care stăteam la masă. Când credeam că îl privesc, în realitate îl radiografiam”.

Aceste cuvinte ale lui Proust pot explica operele unor artiști moderni cu care se încheie expoziția „Sufletul în trup. Arte și științe”, unde sunt reactualizate eforturile oamenilor de știință, cât și ale artiștilor, de a prezenta ciudata legătură dintre suflet și trup, armonia și conflictele dintre ele (isihaștii spuneau „cearta”).

Astfel, tablourile artistului american Steve Miller prezintă două straturi vizuale. Unul își împrumută aspectul de la o practică picturală foarte liberă în alegerea materiei și ductului; însă al doilea strat lăasă să apară imagini preluate din iconografia medicală, transformată după criterii estetice (clișee ale razelor X, imagini ale țesuturilor vii, de molecule și de viruși). Imaginile savante și tehnologice se văd confruntate cu accidentul subiectiv al petei de culoare. Prin urmare, Steve Miller își propune să găsească raportul dintre două moduri ale vizibilului nu ca un conflict ireductibil între nostalgia de a înfățișa realitatea trupului uman și subiectivismul interpretării lui, ci ca un dialog relevant. Gerry Hill, artist american, provine din tagma sculptorilor, dar în realitate el assemblează aparate video. Într-o serie de lucrări din expoziția „Sufletul în trup. Arte și științe”, el debarasează ecranele televizoarelor de dimensiuni variabile, de restul aparaturii și le dispune în spațiul unei nișe murale. Aceste ecrane formează un fel de unitate heterogenă de suprafețe lăptoase și, la o slabă mișcare a ansamblului, unele detalii permit să se recunoască părți ale trupului omenesc. Dar aceste părți de trup par instabile, niciodată accesibile. Imaginile rămân enigmatice, iar mișcările lor ambigue. De fapt, este o propunere făcută spectatorului de a privi fragmente de trup, un trup multiplu, cu flipuri fulgerătoare ca și imaginile mentale. Altceva decât imaginea statornică, receptată în mod obișnuit cu privirea.

Isa Genzken prezintă la această expoziție imaginile ciudate ale unor capete radiografiate cu raze X. Forța evocatoare a acestor raze, generatoare de neliniști, este cu atât mai persuasivă cu cât capetele sunt surprinse în acțiuni familiare, și nu în imobilitatea cu care suntem obișnuiți; de pildă, în actul de a bea. Mobilitatea pe care o constatăm la osatura craniului inspiră o stranie senzație de vitalitate, la o imagine asociată în mod deosebit cu boala sau cu moartea. Dincolo de gest, prezența unui cercel arată, o dată mai mult, că persoana este în viață.

Privind organele interne și coastele unui schelet pe care sculptorița Kiki Smith le-a tradus în bronz, agățându-le pe pereți ca pe niște trofee, avem ciudata impresie a unei răsturnări de valori, în care interioritatea trupului nostru își reclamează dreptul de a fi cunoscută. Nu este vorba de o vocație morbidă, cât de o obișnuință chirurgicală: sculptorița s-a aflat adesea înaintea acestor organe, lucrând la serviciul de urgență al unui mare spital din New York. Cu aspect respingător, dar receptate cu interes (cu același elan cu care sunt primite filmele-crime pe micul ecran), operele artistei Kiki Smith se inspiră, în realitate, din fragilitatea trupului omenesc, pus și mai mult în evidență de amenințarea contemporană a bolii numite SIDA.

Capitolul X

UN TABLOU DE LA LOUVRE, OBIECT AL UNUI MARE SCANDAL

Nu demult, jurnalele posturilor TV occidentale au inserat un frumos portret zugrăvit de faimosul pictor spaniol Bartolomé Esteban Murillo, implicat – ca să spunem așa – într-un mare scandal, cu mai multe personaje rotindu-se, ca un fel de carusel, în jurul tabloului. Desigur că, atunci când l-a zugrăvit pe don Ingo Melchor Fernández de Velasco, Murillo nu a bănuț că pânza sa, expusă în prezent la Louvre, va fi înfățișată de atâtea ori telespectatorilor din întreaga lume și, cu atât mai puțin, că va face obiectul unor asidue investigații polițienești. Despre ce este vorba?

Tabloul lui Murillo, împreună cu alte lucrări artistice de mare valoare, aparținea doamnei Suzanne de la Lombardière de Canson, care îl moștenise de la tatăl său, proprietar al unei fabrici de hârtie și mare colecționar. Doamna Canson s-a bucurat o viață întreagă de colecția de tablouri și, desigur, a arătat-o cu mândrie prietenilor și curioșilor. Dar a venit și vremea bătrâneții, o bătrânețe grea, cu tot alaiul de boli neplăcute și, din nefericire, cu simptome de ușoară senilitate. Femeie singură, neajutorată, trăind într-un „châlet” cu nenumărate încăperi, cu numeroase probleme administrative de rezolvat. Din fericire, în aceste probleme administrative era ajutată de avocatul ei, domnul Robert Boissonnet, care nu a putut rămâne indiferent în fața greutăților întâmpinate de biata femeie. Mila și compasiunea s-au împerecheat în sufletul avocatului cu admirația pentru tablourile vechilor maeștri din încăperile acestei bătrâne pe jumătate senile. Dar să încercăm să rezumăm voluminosul dosar care pasionează întreaga Franță la ora actuală și la care judecătorul de instrucție, domnul Jean-Pierre Bernard, adaugă zilnic file noi.

Din pură generozitate, așadar, avocatul Robert Boissonnet i-a recomandat doamnei Canson – desigur după o pledoarie împotriva singurătății și tristeții, arătând riscurile și primejdiile în viața unei bătrâne lipsite de apărare – o doamnă de companie, un suflet ales care să-i facă viața mai ușoară și – de ce nu? – chiar mai fericită. Persoana indicată a fost Joëlle Pesnel, despre care investigațiile ulterioare au arătat că se bucura de simpatii deosebite ca patroană a barului Candice, din apropierea portului mediteranean Toulon. Joëlle Pesnel a fost angajată în toamna anului 1984.

Oricum, justiția a stabilit că la începutul anului 1985, deci la câteva luni de la angajarea sa, proprietara de bar improvizată în „doamnă de companie” a oferit casei de licitații Christie’s din Londra tabloul zugrăvit de Murillo, contra frumoasei sume de 10 milioane de franci. Trebuie să recunoaștem că această ofertă implica o ciudățenie, și anume că doamna Canson trăia încă. Ea a decedat în septembrie 1986.

În intervalul „începutul anului 1985”, când a fost angajată Joëlle Pesnel, și „septembrie 1986”, tot judecătorul de instrucție a stabilit că o serie de alte opere de artă din colecția doamnei Canson s-au răspândit în lumea largă. Astfel, un Tizian și un Rembrandt au fost găsite în seiful unei bănci din Geneva, un Van Dyck într-o hală și un Quintin de la Tour în biroul unui avocat. Un negustor din Antibes a anunțat poliția că deține – desigur, din aceeași sursă – un desen de Fragonard și două studii în cretă de Boucher. Un ulei de Francesco Guardi a fost, de asemenea, descoperit la un negustor din Paris, care afirmă că a plătit pentru el 15.000 de franci, sumă ridicolă pentru un astfel de tablou.

PAVEL CHIHAI A

Este evident deci că Jöelle Pesnel, protejata avocatului Robert Boissonnet, a înstrăinat toate aceste opere de artă, proprietatea celei pe care trebuia să o protejeze. Mai mult, ea a terorizat-o și a sechestrat-o în somptuoasa locuință. La care activități se pare că a participat, cu sugestii și cu fapte, însuși avocatul Robert Boissonnet.

Dar cum a ajuns tabloul lui Murillo la Louvre, o să întrebați? Este o altă poveste, în care au fost implicate ale personaje.

Casa Christie's, înscriind acest tablou în cataloagele sale în vederea licitației, a pretins ulterior documente (care, în mod obișnuit însoțesc operele de o anumită valoare), printre care și actul de proprietate. Or, cum toate aceste documente întârziu să apară, reprezentanții casei s-au adresat guvernului francez, cerând lămuriri.

Constatând că, oricum, tabloul nu putea fi scos din Franța decât cu riscuri mari, Jöelle Pesnel s-a adresat unui faimos avocat, Paul Lombard, totodată scriitor și candidat al Academiei Franceze, care a negociat vânzarea la Louvre, este adevărat, cu un preț mai modest decât cel cerut de Christie's (numai... 5 milioane de franci), 500.000 de franci fiind recompensa eforturilor sale de intermediar. Numai că și muzeul Louvre a cerut documente, și atunci, Jöelle Pesnel a produs trei testamente autentificate de un notar din Elveția, în care se scrie negru pe alb că Jöelle moștenise tabloul de la bunica sa, în 1979, și că această bunică îl primise în dar de la însăși buna doamnă Canson.

Ne mai permitem să cităm un ultim nume în această poveste încâlcită prin însăși natura ei, și anume domnul Pierre Rosenberg, eminent critic de artă, curatorul secției de pictură a Luvrului, căruia i se reproșează că a achiziționat pictura deși putea deduce cu multă ușurință că ea fusese furată.

O să întrebați cum a fost descoperită această escrocherie, în care au fost implicate atâtea persoane, mai mult sau mai puțin onorabile.

Poate că ea nu ar fi fost dată la iveală niciodată – și piatra pusă pe mormântul doamnei Canson ar fi acoperit pentru vecie și destinul ciudat al acestor opere de artă –, dacă madame Jeanne Deschamps, sora doamnei Canson, în vârstă de 85 de ani, uitată de lume, nu ar fi apărut „ex machina” și nu ar fi declarat în mod public că Jöelle Pesnel îi ținea captivă sora și că îi fura tablourile.

Capitolul XI

SĂPĂTURILE ARHEOLOGICE DE LA PALATUL PAPILOR DIN AVIGNON

Cu prilejul unei vizite recente la Palatul papilor din Avignon, am luat legătura cu câțiva colegi de breaslă, cu domnul Roland Aujard-Catot, conservatorul muzeului, arheologul Jeannine Haufrere și alții, care au avut amabilitatea să-mi vorbească despre săpăturile arheologice din ultima vreme din incinta palatului. Rezultatele săpăturilor îi interesează nu numai pe specialiștii care cercetează epoca 1309-1377, când papii se găseau în Avignon și centrul spiritual al lumii vestice s-a aflat în această localitate, ci și publicul larg.

Se știe că primul papă care a rezidat în Avignon, din voința regelui francez Filip cel Frumos, a fost Clement al V-lea (între 1305-1314), dar el a locuit în mănăstirea dominicanilor. Inițiativa de a mări palatul episcopal existent pentru a-l face corespunzător unei reședințe apostolice a avut-o Ioan al XXII-lea (între 1316 și 1334). Acest edificiu refăcut nu i-a părut suficient de încăpător lui Benedict al XII-lea (între 1334 și 1342), care l-a dărâmat, înălțând o nouă clădire, numită în prezent „Palatul vechi”. La acest palat, Clement al VI-lea, succesorul lui Benedict al XII-lea, a adăugat o serie de construcții, menționate drept „Palatul nou”. În fine, Urban al V-lea (între 1362 și 1370) a hotărât amenajarea unor grădini și încăperi anexe, la estul palatului, intitulate „Roma”.

Așadar, edificarea Palatului papilor într-o formă apropiată celei actuale a durat între 1334 și 1370, deci mai bine de trei decenii, după care, la scurt interval, în 1377, papa Grigore al XI-lea readuce reședința la Roma și Avignonul își pierde din importanță. Săpăturile arheologice au avut drept țel să scoată la iveală vestigiile dintre 1334 și 1377. Aceste săpături s-au axat în principal pe trei obiective, neglijate de investigațiile mai vechi: scoaterea la iveală a plăcilor de paviment, punerea în valoare a vestigiilor din așa numita „Sală de teologie” (îndeosebi fragmente de vitrouri) și degajarea fundațiilor fântânii ornamentale a Grifonului, construită de Clement al VI-lea, în partea de miazăzi a grădinilor.

Rezultatul săpăturilor arheologice nu se limitează la Palatul papilor sau la localitatea Avignon, ci permit o vedere de ansamblu asupra posibilităților materiale, a expresiei artistice a vremii, a circulației meșterilor și a calității materialelor.

Moda pavimentelor în plăci de ceramică cu motive ornamentale, datând din secolul al XIII-lea, a cunoscut în secolele al XIV-lea și al XV-lea, o dezvoltare considerabilă. Ioan al XII-lea, care a refăcut palatul episcopal, a prevăzut astfel de plăci de ceramică și la alte palate care îi aparțineau, ca de pildă cel de la Château-Neuf-du-Pape, de la Pont-de-Sorgues sau de la Barbentane.

Cercetările au fost înlesnite de documentele cu caracter administrativ, mai cu seamă cele aflate în registrele de socoteli ale Camerei Apostolice, unde găsim comenzile materialelor necesare, sumele plătite meșterilor care au inserat plăcile în diversele construcții precum și celor care au efectuat transportul, ceea ce ne permite să aflăm originea acestor materiale, numele meșterilor, precum și cheltuielile respective.

Plăcile de ceramică vernisată găsite în Palatul papilor din Avignon sunt de două feluri: unele colorate uniform, verde sau galben, altele historiata (adică prevăzute cu

PAVEL CHIHAI A

motive ornamentale). Aceste motive sunt foarte variate și rareori s-au găsit două absolut identice. În primul rând, s-au constatat figuri geometrice: cruci, spirale, cercuri concentrice, apoi blazoane, cele mai multe fanteziste, în sfârșit, motive florale, floarea de crin aflându-se pe primul loc, figurații de animale, mai mult sau mai puțin stilizate, adesea monstruoase sau alegorice, preluate din așa-numitele *Bestiare* occidentale. Chipuri omenesti apar foarte rar.

În privința ariei culturale de care pot fi legate aceste plăci de ceramică, tehnica cu care sunt lucrate, motivele și stilul ornamental, s-a stabilit că această arie include zona „hispano-maură” de la Mauresa și Paterna, din Spania nord-estică. Cercetările Camerei apostolice indică localitatea Saint-Quentin, din Languedoc, drept sursă a plăcilor pavimentare, ceea ce a îndemnat să se afirme că acest centru ceramic se inspira din producțiile aragoneze, foarte „en vogue” în această epocă.

Totodată, se subliniază faptul că plăcile găsite la Palatul papilor din Avignon, care constituie un ansamblu unic pentru Franța secolului al XIV-lea, completează ambianța artistică a încăperilor, armonizându-se admirabil cu frescele de pe pereți, cu vitrourele ferestrelor, cu tavanele din lemn pictat.

Investigații arheologice foarte interesante s-au făcut în Sala de teologie, construită în 1346 sub ultima travee vestică a celei mai mari săli din Palatul papilor, numită Sala audiențelor. În Sala audiențelor s-au inițiat expoziții de răsunet internațional, ca de pildă expoziția Fundației Maeght din Saint-Paul-de-Vence sau expoziția „expresionistului liric” Georges Mathieu.

Săpăturile arheologice din Sala de teologie au fost programate avându-se în vedere că nivelul de călcare al sălii a fost înălțat cu 2 metri în secolul al XIX-lea pentru amenajarea unui grajd, protejându-se astfel vestigiile aflate sub acest înveliș. În conul de dejecție original, care măsura 20 de metri pătrați s-au găsit numeroase fragmente de vitralii, piese de armament, monede din secolele XIV și XV, etc. Vitraliile erau împodobite cu chei și embleme bisericești, cu elemente arhitecturale și decoruri vegetale.

De la fântâna ornamentală intitulată, după sculptura care îi împodobește ornamentul, a Grifonului, și care se afla la picioarele Turnului îngerilor, s-au descoperit la săpături suficiente vestigii pentru a putea fi – teoretic, desigur – reconstituite. Este interesant de menționat că fântâna dispune de 14 robinete de bronz executate de fabricantul olandez Jean Belhomme, legate de țevi de plumb. O serie de canalizări permiteau accesul apei în fântână și scurgerea acesteia din recipientul circular.

Reconstituirea minuțioasă a fântânii Grifonului ne amintește o reîntregire asemănătoare, făcută cu câțiva ani în urmă în România, de regretatul arheolog Radu Popa. Este vorba de o sobă cu un caracter monumental, din Casa Domniei din Suceava, de importanță excepțională pentru arta decorativă a epocii respective.

Capitolul XII

DESPRE DESCOMPLETAREA PATRIMONIILOR MUZEALE DIN ROMÂNIA

Se știe că zeificarea soților Ceaușescu a căpătat aspectele cele mai neașteptate și mai ridicole în interpretarea pictorilor care se întreceau să le sublinieze celesta imponderabilitate: dictatorul și soția sa păreau că se înalță de la pământ, sălășuind doar ei în paradisul palatelor înălțate în fiecare capitală de județ.

În alte portrete, Ceaușescu cerea să fie reprezentat alături de figurile de seamă ale istoriei românilor, de cele mai multe ori în capătul dinspre prezent al șirului de voievozi, traducere plastică a poemelor și osanalelor care îi linguseau prostia și îi preamăreau mărginirea.

Dar reprezentările zugrăvite în care personajul se ipostazia voievod nu au părut destul de elocvente curtenilor. Ei au considerat necesar să adune o serie întreagă de opere artistice, medievale și moderne, aparținând trecutului poporului român, pentru ca, trecându-le în revistă, vizitatorii să ajungă la trofeeile căpătate în țările lumii a treia de către familia Ceaușescu și, eventual, la faimosul sceptru de aur pe care nechematul îl învârtea ca pe un hârleț în fața camerelor de luat vederi. S-a improvisat în acest scop un muzeu insolit, așa-numitul Muzeu de Istorie, amenajat cu totul necorespunzător în marea clădire a Poștei, pe Calea Victoriei, cu coloane înalte și trepte largi. Numai că această clădire fusese hărăzită altui țel, care i se potrivea perfect: nici dimensiunile încăperilor, nici lumina, nici temperatura din interior nu recomandau Palatul Poștelor, unde decenii întregi a avut loc tranzitul coletelor și scrisorilor, drept muzeu.

Dar într-o țară comunistă totul este supus arbitrariului și, de îndată ce absurda hotărâre a fost luată, a început vânătoria după piesele muzeale de mare valoare, pentru a împodobi cum se cuvine biografia dictatorului.

Se știe că în timpul primului război mondial, tezaurul țării a fost trimis la „adăpost” în Rusia și apoi însușit de sovietele care au preluat puterea, în acest tezaur aflându-se și faimoasa Cloșcă cu pui, în întregime din aur. În zilele noastre s-au făcut mari abuzuri, spolieri forțate, trecându-se peste legile internaționale, risipindu-se unele patrimonii pentru înzestrarea altora, cum a fost cazul cu Muzeul Bruckenthal de la Sibiu, depozitat de o serie de tablouri de mare valoare, deși legatul lăsat de donator interzicea acest lucru, sau, mai recent, cu hrisoavele și manuscrisele din posesia Bibliotecii Academiei Române, trecute abuziv în proprietatea Securității și a arhivelor sale și care, după câte suntem informați, nu au fost readuse la locul lor firesc. În paranteză fiind spus, nimeni nu știe până în prezent unde se află sau care este destinul sau cine răspunde pentru numeroasele manuscrise sechestrate în ultima jumătate de secol, o dată cu arestarea sau asasinarea în beciurile Securității a unor străluciți intelectuali români.

Și pentru Muzeul de Istorie, creat prin decret de la o zi la alta, s-a început o vânătoare sălbatică după hrisoave, fresce medievale și sculpturi, care să prevestească domnia familiei Ceaușescu.

Din lungul șir al exponatelor deplasate din locul unde trebuiau să se afle în mod firesc ne vom mărgini la un simplu exemplu, pe care îl cunoaștem îndeaproape și care ni se pare semnificativ pentru a ilustra această barbară operație de înstrăinare.

PAVEL CHIHAI A

Cu ani în urmă, am descoperit în depozitul Muzeului de Antichități din București două sculpturi în piatră, ciudate, neînsoțite de nici un document care să le explice identitatea sau măcar proveniența. Întâmplarea a făcut să regăsesc aceste pietre desenate de un pictor din secolul trecut, încastrate în turnul – ce nu fusese încă dărâmat – al mănăstirii lui Neagoe Basarab din Curtea de Argeș. Or, acest turn aparținea acestei mănăstiri și deci sculptura – în realitate o stemă – era a lui Neagoe însuși. O minuțioasă analiză de laborator a vădit că această stemă (înfățișând un inorog – căprioară cu corn – străpungând cu cornul un balaur) a fost detașată îngrijit din zidul în care fusese încastrată, cealaltă stemă fiind folosită ca piatră de construcție de către zidarii lui Neagoe și considerată ca aparținând unui rival sau unei familii rivale acestuia. Nu a fost greu, considerând imaginea stemei respective, care reprezintă un balaur dominând un animal fantastic, să apropiem stema de piatră de imaginile de pe reversul monedelor lui Vlad Dracul, care era cavaler al Ordinului Dragonului, și să deducem că ea i-a aparținut. Mai multe studii publicate de noi au urmat itinerarul cercetărilor.

Proveniența celor două steme de piatră fiind lămurită, ele au fost transportate din Muzeul de Antichități în micul dar îngrijitul muzeu din Curtea de Argeș, revenind, așadar la locul de origine, de unde le înstrăinase, cu un secol în urmă, arheologul Grigore Tocilescu.

Până aici totul s-a desfășurat în mod firesc și cele două steme, mai cu seamă aceea a lui Vlad Dracul, au dezvăluit o serie de date noi în legătură cu heraldica, cu viziunea, cu politica acestui voievod și vremile sale și, totodată, au permis să se stabilească că prima așezare a mănăstirii, refăcută de Neagoe după ce ani întregi zăcuse dărâmată, aparținuse cavalerului Ordinului Dragonului.

Era cu totul firesc ca cele două steme să fie expuse alăturat, deoarece dragonul figura în ambele piese, în cea a lui Vlad Dracul învingător, în cea a lui Neagoe – străpuns de cornul inorogului. Și totuși, în mod paradoxal, ambele compoziții ilustrau victoria creștinismului și înfrângerea islamismului.

Iată însă că lăudătorii lui Nicolae Ceaușescu au considerat că stema lui Neagoe trebuie despărțită de pandantul ei firesc, ridicată de la Curtea de Argeș și expusă în fostul Palat al Poștelor. De bună seamă, dragonul învingător – care desigur că în conștiința cărturarilor din Palatul „Poporului” trecea drept diavolul însuși – nu făcea frumos în fața celui căruia i se cântau osanale, a fost deci lăsat mai departe la Curtea de Argeș.

Un mic exemplu dintr-o mare nedreptate făcută vechilor voievozi și trecutului țării noastre.

Noiembrie, 1990

Capitolul XIII

SITUAȚIA ACTUALĂ A MUZEELOR DIN STATELE UNITE

„Am putea dormi liniștiți, dacă nu am fi obligați să căutăm bani la dreapta și stânga“, a declarat într-un recent interviu Richard Oldenburg, directorul Muzeului de Artă Modernă din New York. Desigur, nu poate fi vorba de liniște sau de calm atunci când trebuie să găsești neapărat bani pentru supraviețuire, să organizezi expoziții care să placă atât istoricilor de artă cât și copiilor desmoșteniți din cartier și, firește, să activezi cât mai spectaculos, pentru a-ți menține locul în schema instituției. Ajutorul de stat este ca și inexistent și primatul pentru soluționarea problemelor sociale din Statele Unite, rolul secundar al culturii, constrâng muzeele americane la manevre acrobatice. Ele trebuie să conserve, să procure opere de artă și să le prezinte în așa fel încât să atragă cât mai mult public posibil.

Colecțiile muzeelor americane s-au constituit grație legatelor testamentare și donațiilor, în absența participării statului. În anul 1930, Congresul a votat o lege acordând reduceri de impozit în schimbul donațiilor făcute muzeelor, încât statul a contribuit indirect la înavușirea instituțiilor respective. Dar în 1987, guvernul a modificat regulile jocului, în cadrul unei reforme generale a impozitelor. Din acest moment, valoarea operelor de artă oferite muzeelor era considerată drept preț de cumpărare, ceea ce a adus la o diminuare brutală a donațiilor. A trebuit să se revină la vechiul regim, în 1991, și donațiile s-au multiplicat de îndată. Trebuie însă să menționăm că din zecile de mii de opere oferite anual colecțiilor publice americane, foarte puține se vor afla în același loc după douăzeci de ani, în afară de cazul când donatorul nu va încheia un acord special cu muzeul. Pentru a justifica aceste vânzări, responsabilii invocă necesitatea de a face să evolueze colecțiile pe măsura achizițiilor. Se renunță la opere minore pentru cumpărarea unor piese excepționale. Sau o operă poate fi definită ca nereprezentativă pentru activitatea unui artist, în timp ce alta se vedește indispensabilă pentru a acoperi un gol din evoluția sa. Oricum, aceste operații de vânzare cumpărare nu pot acoperi cheltuielile de funcționare ale muzeului, de plată pentru întreținere sau pentru majorarea salariilor celor din schema de funcționare. De pildă, în 1991, J. Paul Getty Museum din Malibu a schimbat o „Veneție“ de Canaletto, adăugând și o importantă sumă de bani, pentru un Canaletto mai mare. O vânzare controversată a avut loc în 1990: Solomon R. Guggenheim Museum din New York a vândut un Modigliani, un Chagall și „Fuga“ de Kandinsky, considerată o capodoperă de neînlocuit de către specialiști, în afară de directorul muzeului, Thomas Krens, care a arătat că are suficienți Kandinsky în depozite și că i-au trebuit cele 35 milioane obținute pe cele trei tablouri, pentru a cumpăra 200 de opere minimaliste din faimoasa colecție a contelui Panza.

Oricum, aceste vânzări și cumpărări nu s-au făcut la repezeală. Un conservator sau un director de muzeu din Statele Unite trebuie să propună și să ceară avizul consiliului de administrație, format din șase până la treizeci de membri. Acestui consiliu îi revine misiunea de a asigura echilibrul bugetar, de a defini obiectivele și politica muzeului, de a numi directorul sau de a-l elibera din funcție dacă este cazul. Repartiția obligațiilor între consiliul de administrație și echipa muzeului, ca și punctele de vedere, pot deveni divergente, dar aceasta se întâmplă destul de rar.

Capitolul XIV

DIALOG ÎN FAȚA TABLOULUI LUI REMBRANDT, „HAMAN ÎMPLORÂND IERTARE ESTEREI“

Muzeograful: – Dragă prietene, permite-mi să-ți urez „bun venit“ în Muzeul Național de Artă din București, cel mai important din țara noastră. Văd că n-ai întârziat să-mi onorezi invitația!

Vizitatorul: – Bine te-am găsit, stimată amic și cunoscător în ale istoriei artei! Sunt bucuros să te revăd aici, în mediul care îți este familiar. În voiajul pe care îl vom începe împreună astăzi, aștept să-mi descifrezi o serie de taine cu ochii dumitale. Trebuie să îți mărturisesc că admir ordinea din acest muzeu, fost palat regal, care își păstrează spiritul de demnitate și măreție... cu toate că emblemele monarhice i-au fost șterse fără cruțare. Palatul este foarte spațios și marmura pavimentului, placajul de piatră al pereților adună reverberații fericite de lumină. Ceva te invită, intrând în muzeu, să lași la cuier viața de toate zilele.

M.: – Ai dreptate, este o clădire care îndeplinește condițiile de conservare a celor mai însemnate piese din patrimoniul artistic al țării. Nu pot spune același lucru despre vechiul local al Poștei, metamorfozat peste noapte în Muzeu de Istorie, printr-un decret solemn și irezonabil. Nici spații sau suprafețe potrivite pentru păstrarea exponatelor, nici luminozitatea necesară. Arhitectul a conceput o clădire care să adăpostească poșta, plicuri și pachete în tranzit, nu capodopere. Dar asta-i altă problemă, pe care o vom discuta, poate, cu alt prilej.

V.: – De acord! Văd că vitrinele holului de la intrare prezintă publicații interesante: *Revista monumentelor și muzeelor*, *Studii muzeale*, *Studii și cercetări de istoria artei*. Îmi închipui că mulți colaboratori ai acestor reviste fac parte din personalul muzeului.

M.: – Într-adevăr. De altfel, unele sunt editate de muzeu, prezentând rezultatele activității de identificare și analiză a operelor expuse aici.

V.: – O activitate frumoasă! Acum, că am schimbat primele impresii, te rog să-mi spui din ce punct al globului și al timpului vom porni voiajul nostru în lumea artei?

M.: – Ei bine, m-am gândit să începem cu o piesă deosebită, de înaltă valoare. Vom porni de la *Haman implorând iertare Esterei*, al lui Rembrandt (Fig. 2). Va trebui, așadar, să urcăm, la propriu și la figurat, către acest vârf, deoarece se află în secția universală, de la etajul III. Să traversăm secția de artă medievală românească și să ajungem în capul scărilor care urcă spre etaj! Pe aici, unde se află expuse broderiile și argintăriile vechilor noștri meștri.

V.: – Cât de interesantă este arta noastră medievală! Cât de reprezentativă și cât de puțin cunoscută peste hotare! Cădelnițele acestea! Dantelele în filigran... ce cizelură perfectă! Și broderiile... ce nuanțe delicate... și o stilizare cu totul originală... Artiștii ar trebui să găsească un limbaj propriu pentru a exprima în fire colorate caracterele unei fizionomii voievodale, bogăția unui costum de la curtea lui Ștefan cel Mare.

M.: – Broderiile medievale românești sunt printre cele mai frumoase din lume, cum susțin mari specialiști, Gabriel Millet, de pildă. Vom vorbi într-o zi despre ele...

V.: – Aceasta este scara care duce la etaj?

M.: – Da, pe aici!

Căutări în orizontul timpului

V.: – Spune-mi, te rog, tabloul lui Rembrandt atrage atenția în mod deosebit? Vreau să spun... observi grupuri de vizitatori care întârzie în fața lui?

M.: – Bineînțeles. De altfel, a fost așezat în mijlocul sălii de pictură olandeză și luminat puternic. Poate fi văzut de la distanță!

V.: – De ce începem voiajul nostru în lumea artei cu Rembrandt? De ce nu pornim de la El Greco sau de la flamandul Van Eyck?

M.: – De ce m-am oprit la Rembrandt? În primul rând pentru că este unul dintre cei mari, o coplesitoare personalitate a artei, la care se vor întoarce mereu generații, pentru a căuta semnificația creației lui și propriile lor rosturi pe pământ. În al doilea rând, pentru că acest pictor îmi este familiar, găsesc în el întrebările mele, mai frumos, mai profund conturate, și, mai cu seamă, răspunsurile. Apoi, deoarece tablourile sale prezintă trăsături asemănătoare cu cele din romanele lui Dostoievski sau din muzica lui Beethoven. Aceeași cupă a suferinței, același tumult al dragostei, aceeași înțelegere a morții. În sfârșit, destinul lui Rembrandt, jertfa de sine, singurătatea, întunericul și lumina. Este firesc să-ți propun a începe intinerarul nostru cu pictorul de care mă simt cel mai legat, care m-a obsedat o viață, așa cum mi-au fost mereu alături Dostoievski sau Beethoven. Pe când era student, George Călinescu ne spunea odată la curs că trebuie să studiem în mod exemplar un model strălucit și complex, care a lăsat trăsături de neșters în istoria omenirii, pentru a înțelege semnificațiile multiple ale operei lui. Pentru mine, Rembrandt nu este numai un pictor vestit, ci un simbol al propriilor mele năzuințe și idealuri!

V.: – Mă întreb dacă nu este nepotrivit să începem voiajul nostru în lumea artei de pe un vârf, pornind de la o astfel de somitate a artei universale, la care există, desigur, atâtea laturi de prezentat și analizat. Oare nu este preferabil să pornim de jos în sus, să spunem de la un pictor mijlociu ca interes, pentru a ajunge la creațiile de excelență? Ar fi o inițiere progresivă, de la simplu la complex, de la non-valoare la valoare.

M.: – Rămân la punctul meu de vedere. Prefer să te confrunt direct cu simfonia a IX-a și apoi să continuăm drumul, decât să urcăm progresiv de la cântecele de lume în sus. O capodoperă îți generează întotdeauna sentimente și gânduri frumoase. Capodoperele nu sunt înfăptuite numai pentru inițiați, ci mai cu seamă pentru cei care, fără voie, dintr-un motiv sau altul, le ignoră. Așa cum vorbele lui Iisus nu erau hărăzite numai învățaților din templu, ci mai ales marilor mulțimi. Primii le analizează și le judecă. Ceilalți le simt și le trăiesc, sunt îndemnați să înfăptuiască, la rândul-le, în spiritul învățaturii.

V.: – Am depășit cele două etaje și un secol și jumătate de artă modernă și contemporană. Am impresia că am ajuns la etajul III.

M.: – Într-adevăr, ne apropiem de obiectivul nostru. Tabloul *Haman implorând iertare Esterei* este zugrăvit în ultimii ani de viață ai lui Rembrandt și tocmai de aceea ne apare încărcat de semnificații, ca tot ce aparține acestei perioade în care pictorul s-a depășit pe sine. S-au scris multe studii despre acest moment al vieții lui Rembrandt sau asupra acestui tablou, dar noi nu vom trece în revistă ceea ce au gândit sau au trăit alții, ci – într-un direct dialog cu el – ne vom mărgini să încercăm a ne mărturisi propriile emoții.

V.: – De acord! Vom folosi modalități de comunicare obișnuite. Am impresia că ne apropiem. Acolo trebuie să fie! Tabloul acela luminat puternic, așezat transversal în mijlocul sălii, ca și cum ar urmări să oprească pașii vizitatorului. Are înaintea un covor oriental, de un roșu puternic, care armonizează ciudat fâșiile de aur și întuneric de pe pânză.

M.: – Este Rembrandt, într-adevăr. A fost o idee excelentă de a-l distinge în acest

PAVEL CHIHAI A

chip și a-i conferi o majestate pe care o vădesc subiectul, autorul și înfăptuirea sa artistică. Ți-am explicat de ce am ales pânza *Haman implorând iertare Esterei*. Pentru a ne familiariza cu ea, ți-aș propune să pornim de la elementul de analiză cel mai simplu: anume să descriem cât mai exact și, în măsura posibilului, cât mai minuțios ceea ce vedem, ceea ce constatăm că se află zugrăvit în tablou... ceea ce numim subiect sau temă... pe care unii vizitatori grăbiți o trec cu vederea, chiar când se lansează în aprecieri de valoare. Un tablou are dreptul de a fi cunoscut și bine privit înainte de a fi judecat. Deci să încercăm să-l descriem.

V.: – Tabloul prezintă cinci personaje. Ceea ce ne izbește mai întâi este faptul că nu toate apar în întregime. Două dintre ele, cei doi soldați, de pildă, sunt cu totul înecați în întuneric.

M.: – Să lăsăm pentru mai târziu acest aspect!

V.: – Ei bine, o domniță în costum de epocă privește de pe tron un personaj important, înveșmântat într-un caftan, cu un colan la gât, care se află îngenuncheat la picioarele ei, cu mâinile întinse. Un al treilea personaj are un stilet îndreptat amenințător către cel îngenuncheat, în vreme ce privirea îi este întoarsă către cei doi soldați, ca și cum le-ar porunci: „Luați-l!”. Aceștia din urmă fac un fel de figurație, ies din triumphiul celor trei personaje principale.

M.: – Excelentă observație! Este vorba, așa cum indică titlul, de un tablou cu subiect religios: Haman, personajul îngenuncheat, cere iertare Esterei. Ce îl determină să se umilească astfel, care este motivul mâniei celui de-al treilea personaj vom afla desigur din *Vechiul Testament*, de unde Rembrandt a desprins această scenă.

V.: – Iartă-mă că te întrerup. Dacă nu pot cunoaște nici măcar în parte legenda unui tablou... să zicem că sunt într-un oraș străin și că nu am posibilitatea să aflu în dicționar cine au fost Estera sau Haman... Să presupunem că am învățat la școală despre o serie de personaje din *Biblie*, din istoria romanilor etc., dar că am o memorie slabă. Vreau să te întreb deschis – deoarece ești istoric de artă, familiarizat cu astfel de probleme –, crezi că nu pot intui valoarea unui tablou dacă nu-mi reprezintă pe dată personajele istorice sau scena pe care pictorul urmărește să o redea?

M.: – Sigur că valoarea unui tablou nu stă în legenda scenei pe care el o reprezintă. Dar această legendă întregeste semnificația tabloului, așa cum coordonatele sufletești ale pictorului din momentul realizării lui ne largesc posibilitățile de cunoaștere. Așadar, în cazul de față avem de-a face cu o scenă din *Vechiul Testament*. Înainte de a continua analiza, să vedem despre ce scenă este vorba și, mai cu seamă, în ce măsură pictorul a respectat textul. Dacă l-a modificat, în ce constă această modificare și ce l-a determinat să o facă? Uite, am adus cu mine *Biblia*, dacă ai răbdare îți voi citi acest paragraf. Se află în cartea numită *Estera*. Estera, „frumoasă la statură și plăcută la vedere”, fusese luată de suflet de vărul ei Mardoheu, un evreu ce trăia în Suss, apoi aleasă ca împărăteasă de Ahasverus, împăratul perșilor și mezilor, fără să se știe originea ei. Nu mult după acest eveniment, Ahasverus l-a ridicat la putere pe Haman. Deși toți tremurau în fața lui Haman, care se dovedi un tiran, Mardoheu nu se închina înaintea lui. Atunci Haman s-a hotărât să nimicească pe toți iudeii din împărăția lui Ahasverus și i-a promis acestuia din urmă zece mii de talanți din averea victimelor. Estera s-a dus la împărat fără să fie chemată – ceea ce constituia un grav delict – și l-a invitat, împreună cu Haman, la un ospăț pregătit de ea. Iată acum, fragmentar, pasajul ilustrat de Rembrandt din paragraful al 7-lea din cartea *Estera*: «Împăratul și Haman s-au dus la ospăț la împărăteasa Estera. În această a doua zi, împăratul a zis iarăși Esterei, pe când beau vin: „Care este cererea ta, împărăteasă Estero? Ea îți va fi împlinită!”... Împărăteasa Estera a răspuns: „Dacă am căpătat trecerea înaintea ta, împărate, dă-mi viața cuiva, iată cererea mea; și scapă poporul

Căutări în orizontul timpului

meu, iată dorința mea! Căci eu și poporul meu suntem vânduți să fim nimiciți, junghiați și prăpădiți!“ Împăratul Ahasverus a luat cuvântul și a zis împărătesei Estera: „Cine și unde este acela care are de gând să facă așa?“ Estera a răspuns: „Apăsătorul, vrăjmașul, este Haman, răul acesta!“ Haman a rămas îngrozit în fața împăratului și a împărătesei. Și împăratul, în mânia lui, s-a sculat și a părăsit ospățul și s-a dus în grădina casei împărătești. Haman a rămas să-și ceară viața de la împărăteasa Estera, căci vedea bine că pierderea lui este hotărâtă în mintea împăratului. Când s-a întors împăratul din grădina casei împărătești, a văzut pe Haman că se aruncase spre patul pe care era Estera și i-a zis: „Cum mai și necinstești pe împărăteasă, la mine, în casa, împărătească?“ Cum au ieșit cuvintele acestea din gura împăratului, i-au și acoperit fața lui Haman... Și au spânzurat pe Haman pe spânzurătoare pe care o pregătise el pentru Mardoheu. Și mânia împăratului s-a potolit». Vezi, prin urmare, că este o oarecare diferență între textul biblic și scena prezentată de Rembrandt!

V.: – În narațiunea biblică, Estera se află întinsă pe pat – așa cum se ospătau în antichitate – și Haman s-a apropiat de ea. La Rembrandt, scena ne apare lipsită de echivoc, deci fără justificarea vizibilă a mâniei lui Ahasverus. Estera se află pe tron și Haman la picioarele sale. Este momentul când, întors din grădină, Ahasverus hotărăște mâniat pieirea lui Haman. Pictorul și-a propus să reprezinte revolta Esterei, ai cărei coreligionari erau sortiți pieirii, umilința lui Haman, pornirea violentă a lui Ahasverus.

M.: – Perfect! Să pornim deci sistematic. Am stabilit că ilustrarea nu corespunde întocmai narațiunii biblice. Rembrandt a suprimat aspectul licențios, senzual al expunerii, nereprezentând motivul imediat al condamnării – apropierea lui Haman de patul Esterei –, conferindu-i, în schimb, gravitate și demnitate. Aceste trăsături puriste aparțineau Olandei protestante, dar și spiritului său profund. Să considerăm analiza schemelor formale pe care pictorul le-a avut în vedere când a zugrăvit tabloul. Vom începe prin a arăta dispoziția personajelor din tablou, adică felul cum sunt așezate unele față de altele. Vom trece apoi la poziția lor, adică felul cum stau sau se mișcă și vom termina cu compoziția, adică armonizarea diferitelor părți din tablou și a diferitelor pete de culoare. În privința dispoziției personajelor, vom observa că Ahasverus este zugrăvit lângă Estera, pe același plan. În fața Esterei, la nivel inferior, Haman, iar pe fundal, abia vizibili, cei doi soldați. Această dispoziție are în vedere legăturile protocolare sau sentimentale dintre personaje.

Trecând la poziția personajelor, remarcăm că ea reflectă starea lor sufletească și rolul pe care îl joacă în scena respectivă. Acest rol apare ilustrat de expresia chipurilor, dar și din felul în care stau personajele, de gestică, de pantomimă, de poziția lor. Astfel, lui Haman nu i se vede chipul. Dar mâinile sale întinse, capul plecat, ca și curba spinării sale, ne evocă iertarea pe care o imploră și sentimentul de umilință desperată. În contrast cu el, Estera ne apare dreaptă, nemișcată pe tron, cu mândria poziției sale sociale consolidată de ascendența pe care o are asupra împăratului. Mâna dreaptă proptită în șold vădește o atitudine de majestate și îi ilustrează puterea, în vreme ce stânga, în contrast, este dusă în dreptul inimii, unde clocotește revolta pentru faptele personajului ingenuncheat sau poate indecizia în privința condamnării capitale. Ahasverus se află față în față cu privitorul dar capul lui este întors, îl vedem numai din profil, și acest contrast ne evocă energia mișcării lui bruște și violența sentimentului. În locul mâinii acuzatoare care ar țintui pe Haman, constatăm un stilet de aur îndreptat spre acesta. Ahasverus privește spre cei doi soldați, zugrăviți frontal, adică cu fețele spre privitor, poruncindu-le din ochi să-l ducă spre supliciu. Așadar, poziția personajelor ține seama de relațiile dintre ele.

PAVEL CHIHAI A

Și acum, după ce am văzut poziția în tablou a personajelor, adică felul cum sunt așezate unele față de altele sau față de un reper anume și poziția, adică expresia trupului și mișcarea, legate, bincînțeles, de subiectul tratat, să trecem, stimate amice, la compoziție.

V.: – Să urmărim adică felul cum a organizat artistul grupele de personaje și diferitele părți ale tabloului.

M.: – Întocmai. În compoziție este vorba de armonizarea unor elemente, acord care duce către un consens general, fie că este vorba de linii, pete de culoare, forme etc. Dacă în dispoziție se poate vorbi de rapoarte între elementele singulare, aici avem de-a face cu o armonie a grupelor compoziționale. În tabloul *Haman implorând iertare Esterei* constatăm trei grupe: Estera și Ahasverus, apariția singulară a lui Haman și, în sfârșit, cei doi soldați.

V.: – Ponderea cade pe Estera, ea este reprezentată în întregime și pusă în plină lumină, în vreme ce din Ahasverus nu se distinge decât profilul, restul trupului fiind înecat în întuneric. Din Haman, doar o parte a spinării încovoiate și capul plecat. Cei doi soldați de-abia apar din tenebrele fundalului.

M.: – După cum ai constatat și din paragraful citit din *Biblie*, Estera joacă rolul principal – să ne închipuim că tabloul fixează o scenă dintr-o piesă de teatru –, iar regizorul, în cazul de față Rembrandt, i-a conferit acest rol. Pentru ea, sau provocate de ea, sunt sentimentele și atitudinile apropiate în gesturi și mimică ale celorlalte personaje.

V.: – Cu excepția soldaților... Ei de-abia se disting.

M.: – Într-adevăr, soldații ne apar ca o prezentă mai mult bănuită. Am putea afirma că personajul conturat mai precis, deși fragmentar, este Haman. Conflictul are loc între împărăteasă și el, așa cum deducem și din titlu. Din Ahasverus sunt reținute doar trăsături ale ideii de justiție: profilul aspru și, în continuare, stiletul îndreptat spre păcătos. Ahasverus este cel care intervine, care ordonă supliciul, dar care se află într-un fel în afara problemei: presiuni copleșitoare vădesc protagoniștii din primul plan, între ei se dă lupta pe viață și pe moarte. Soldații sunt schițați ca orice figuranți fără replică, ei nu trebuie să rețină atenția, ci să ilustreze, ca și stiletul, gestul de condamnare al lui Ahasverus.

V.: – Aș vrea să-mi vorbești – după ce ai arătat felul în care pictorul și-a compus diferitele grupuri de personaje (puteau fi și obiecte) – de compoziția liniilor, ca să trecem apoi la aceea a culorilor.

M.: – Ești, desigur, impresionat de liniile curbe, unduioase ale mantiei și mânecilor bufante ale rochiei Esterei, ale pălăriei împodobite și chiar ale acestui chip rotund de olandeză din secolul al XVII-lea, destul de comun, dar cu o oarecare grație, grație pe care nu reușesc să o șteargă clocotul sufletesc și hotărârea aprigă de a-l nimici pe cel de la picioare. Unduirile costumului și profilul lui Haman întăresc parcă plecăciunile lui și intenția-i de a evada din fața spectrului morții. În contrast cu aceste linii curbe, pasionale, acțiunea rectilinie și ofensivă a stiletului – îndreptat către el de cele două mâini întinse ale lui Ahasverus, marcând împreună o diagonală de inspirație barocă ce taie tabloul –, impune un sever dialog rațional între justiție și culpabilitate, dincolo de raporturile sentimentale dintre Estera și Haman, în care se află mândria și răzbunarea, pe de o parte, teama și umilința pe de alta.

V.: – Această diagonală barocă, de care vorbești, separă două planuri. Cel dinspre noi, dinspre privitor, unde se află înscrise în plină lumină Estera și Haman, personajele principale, și cel dinspre fundal, cu Ahasverus și cei doi soldați.

M.: – Îți atrag atenția că în tabloul *Întoarcerea fiului rătăcitor*, (Fig. 3) după subiectul biblic cunoscut, pânză aflată astăzi în Muzeul Ermitage din Leningrad, con-

Căutări în orizontul timpului

statăm o compoziție foarte apropiată, cu același număr de personaje. Din trei atitudini sentimentale, două sunt asemănătoare celor din *Haman implorând iertare Esterei*, cea a fiului ingenucheat, care, ca și Haman, se unilește, cerând îndurare, și a fiului rămas acasă, care privește scena, ca și Ahasverus, cu vădită asprime. Dar în locul împărătesei răzbunătoare găsim pe tatăl a-toate-iertător. Sentimentele de deznădejde, groază și umilință, sentimente dramatice, l-au preocupat adesea pe Rembrandt, așa cum constatăm din tablourile, gravurile și desenele sale. Rolul de figuranti al celor doi soldați îl au în tabloul din Leningrad două personaje, mama fiului rătăcitor și probabil un servitor, de-abia desprinse din întuneric, dar echilibrând compoziția.

V.: – Prin urmare există anumite constante în schema compozițională a pictorilor...

M.: – Desigur, asta corespunde și viziunii lor, care se traduce prin diferite simboluri compoziționale, cum este firesc.

V.: – Vorbeai despre compoziția câmpurilor cromatice...

M.: – Rembrandt și-a propus să prezinte drama condamnării lui Haman prin trei culori: un auriu intens care domină tabloul – având când nuanța mai închisă a mării din flori de tei, când o strălucire solară, puternică. Galbenul mai sumbru al mantiei este realizat într-o pastă succulentă pusă din belșug, în vreme ce materialul diafan al brocartului ne apare mai transparent, lucrat cu un auriu mai diluat. Față de tonurile solare ale veșmântului Esterei, roșul venețian al hlamidei lui Haman din colțul din dreapta jos face un frumos contrast armonic. Să observi, te rog, că partea din față a costumului lui Haman capătă un fel de reflexe aurii, o luminozitate radiată de costumul Esterei ca o copleșitoare ascendență morală pe care o are împărăteasa asupra lui. Aceste reflexe ale unor surse de culoare asupra altor tonuri mai închise sunt frecvente la Rembrandt – mai cu seamă în tablourile religioase – și ele constituie o întrețesătură de nuanțe, semnificativă pe plan spiritual și de un efect plastic remarcabil. Trebuie să mai subliniem că galbenul și roșul, care sunt culori calde și se exaltă reciproc, contrastează cu fundalul negru al tabloului, culoare rece, din punct de vedere al valorii, adică al calității culorii. Din acest negru, bătând spre gri în fundal, se desprinde mai intens, mai concentrat, negrul hamletian al costumului lui Ahasverus (pe care mai mult îl ghicim, ca și siluetele pierdute în tenebre ale celor doi soldați), costum însoțit de colanul de aur și de stiletul ascuțit, ca de rămășițele unui naufragiu, aruncate de furtună pe suprafața nocturnă a mării. Desigur, Rembrandt nu s-a gândit în mod expres la o simbolistică a culorilor lui, dar putem afirma, fără să greșim, că auriul exaltă frumusețea Esterei, contrastând cu roșeața culpabilității lui Haman și cu severitatea negrului imperial.

V.: Am auzit adesea, în legătură cu Rembrandt și cu acest tablou pe care îl analizăm, *Haman implorând iertare Esterei*, că el folosește tehnica clarobscurului.

M.: – Este contrastul puternic dintre lumină – mai bine zis între suprafețele luminate – și întuneric, adică zonele aflate dincolo de aura luminoasă. Rembrandt își închipuie că izvorul de lumină, situat într-un punct anume – aflat în afara scenei zugrăvite – dezvăluie toată scena. Să presupunem că această sursă ar fi soarele sau un bec electric. Atunci toate persoanele din scenă s-ar prezenta în întregime, fără zone ascunse privitorului. Să ne imaginăm însă că ei ar fi dezvăluiți de o biată lumânare, care ar arunca raze gălbui, fără putere. Ea nu ar putea risipi întunericul decât pe porțiuni foarte reduse, oprindu-se ici și colo pe câte un obiect mai lucitor, lăsând să ghicească trăsăturile unui chip, ale unui gest...

V.: – Ai putea să-mi spui de ce Rembrandt a folosit tehnica clarobscurului? Pentru că așa învățase de la maestrul său, Lastman din Amsterdam,

M.: – Nu neapărat! Este adevărat că maestrul său, Lastman din Amsterdam,

PAVEL CHIHAI A

picta în această tehnică, pe care o preluase la rândul său de la Caravagio, pictor aparținând Renașterii târzii italiene. Dar nu putem afirma că numai fidelitatea față de maestru l-a îndemnat pe Rembrandt s-o folosească. În primul rând, contrastul i-a folosit ca să accentueze dramatismul scenelor, să evoce adesea domnia atotputernică a morții sau neantului care înconjoară ființa omenească și acțiunile sale. Am putea spune că lumea îi apărea lui Rembrandt ca frânturi de realitate într-un ocean necunoscut.

V.: – Era, totuși, profund credincios.

M.: – În această risipire a naturii sau înfăptuirilor omenești, chiar atotputernicia morții pornește dintr-un sentiment adânc religios.

V.: – Dar în scenele religioase lumina descoperă pe Iisus sau pe apostoli.. Deci nu numai lucrurile pieritoare în contrast cu neantul.

M.: – Ai dreptate, numai că Iisus sau apostolii au apărut pe pământ sub formă omenească. Ceea ce poartă dimensiunea eternității la Rembrandt este lumina, aceea care dezvăluie existența. Practicând tehnica clarobscurului, Rembrandt alătură suprafața sau zonele luminate de cele sumbre, excluzând trecerile gradate. Îți dai seama de ce laviul era o tehnică folosită de el în mod frecvent: în laviu, liniile negre și groase de tuș contrastează direct cu albul hârtiei.

V.: – În tabloul nostru, *Haman implorând iertare Esterei*, întinericul pare a avea trei roluri: înconjoară veșmântul auriu al Esterei, exaltându-l, sugerându-ne un vârtej solar pe firmamentul nopții, apoi dă relief costumului lui Ahasverus, cum am arătat, și, în sfârșit, constituie fundalul general al tabloului. Am să-ți mărturisesc ceva... Parcă nu m-aș afla în fața unor chipuri înscrise în spațiu, ci a unor personaje modelate de lumina care le dezvăluie parțial materialitatea și în întregime esența.

M.: – De aceea vorbeam de sensul religios al luminii lui Rembrandt. Această lumină aparține unei înalte înțelegeri a vieții (*Fig. 1*). Ea dezvăluie mizeria umană, dar ne consolează totodată, înfrumusețând-o printr-o generoasă interpretare. Fie că este vorba de umilința disperată a lui Haman, amenințat cu moartea, de mânia clocoțitoare a Esterei sau de brutalitatea lui Ahasverus, această atmosferă de energii dezlănțuite și de densă prezență a morții îl apropie pe Rembrandt de Dostoievski și Beethoven. Rembrandt a aparținut timpului în care a trăit, dar aparține și timpului nostru și, desigur, veșniciei. Nu luptele sociale se oglindesc în tablourile sale (cum susțin istoricii marxiști, orbiți de idei fixe), ci trăsături firești ale mediului în care trăia, în acel Amsterdam încărcat de podoabe și minunății venite de peste mări și țări, plin de taine și visuri.

V.: – Când a fost zugrăvit tabloul *Haman implorând iertare Esterei*? În ce perioadă a vieții lui Rembrandt?

M.: – Iată o întrebare oportună, deoarece îmi pare a fi foarte important momentul din viață în care un artist înfăptuiește o operă. Patru ani despart *Haman implorând iertare Esterei* de anul morții sale, 1669. El a fost zugrăvit cam în aceeași vreme cu *Întoarcerea fiului rătăcitor*, de la Leningrad, pe care mulți – și eu mă număr printre aceia – o privesc ca pe capodopera sa. Se cunoaște apogeul succeselor sale din vremea căsătoriei cu Saskia și mizeria morală în care a căzut spre sfârșitul vieții, când a pierdut totul, pe fiul său Titus, apoi pe singura femeie care îl iubea și îngrijea, Heinrike Stofels. Singurătatea, tristețea, acea ciudată senzație a desprinderii de lume pe care o dă apropierea de moarte și totodată poverile trupești, bătrânețea, l-au făcut să vadă lumea dintr-un unghi deosebit. Efortul de a-și înfăptui tablourile pare supraomenesc tocmai pentru că trebuia să depășească această cumplită demoralizare, să se avânte spre contrariul și spre încrederea de a fi atins, o dată cu perfecțiunea, adevărata fericire. Această suferință și această transfigurare conferă ultimelor pânze ale lui Rembrandt o adâncime neîntâlnită până la el. Sensul grav al acestor opere i s-a

Căutări în orizontul timpului

dezvăluit lui în primul rând, înainte de a trezi admirația celor care, de-a lungul timpului, l-au înțeles.

O scenă finală dintr-un vechi film german închinat vieții lui Rembrandt – cu marele actor Ewald Balser în rolul titular – ne pare foarte apropiată de ceea ce s-a petrecut în realitate. Rembrandt bătrân, zdrențaros, fără prieteni și adăpost, batjocorit de un grup de tineri puși pe șotii, se refugiază într-un pod uriaș al unei cârciumi, loc știut numai de el, unde zăcea, după ce fusese bine afumată de feștilele îmbibate de ulei și pipele de porțelan, una din pânzele sale refuzate de contemporani, pe care el o înfăptuise totuși cu încredere în prețuirea lor, faimosul *Rond de noapte*. Cu mișcări grele, îi ridică un colț la întâmplare, șterge praful și funinginea cu mâneca halatului și privește cu ochii osteniți, aproape atinge tabloul cu obrazul, încercând să-și cheme în amintire elanul neînfrânat cu care zugrăvise chipul unui negustor din garda Amsterdamului. Închide ochii și își recheamă această patimă a creației, adunându-și în amintire suferințele toate și recunoștința de a fi ajuns la întreaga lor cuprindere. Rembrandt surâde. O strălucire cerească îi învie chipul ruinat de trecerea anilor, așa cum apare în ultimul său autoportret (*Fig. 4*). În singurătatea podului prăfuit din Amsterdam și-a înțeles nemurierea.

Cărțile de școală au scris mai târziu: „Rembrandt a murit sărac și necunoscut. Gloria cea mare i-a venit după moarte“.

Capitolul XV

„CAZUL REMBRANDT“

Unul dintre cele mai importante evenimente muzeistice din anii trecuți a fost o mare expoziție Rembrandt, în lunile septembrie și octombrie 1990, la Altes Museum din Berlin, apoi, în noiembrie și decembrie ale anului 1991, la Rijksmuseum din Amsterdam și, în sfârșit, în primele două luni ale anului 1992, la National Gallery din Londra.

Această prestigioasă expoziție a fost amplu comentată în mai toate revistele și publicațiile de specialitate din Occident, subliniindu-se totodată și rezultatele grupului de cercetare „Rembrandt Research Projeť“, care și-a propus să alcătuiască un corpus cât mai exact al operelor lui Rembrandt. Dar în primul rând se încearcă să se pună într-o nouă lumină – cu fervoarea mediilor occidentale pentru noutăți șocante și subiecte de scandal – personalitatea marelui pictor olandez, care nu ar avea dimensiunile conferite de atâtea generații; dimpotrivă, Rembrandt nu ar depăși psihologia unui maestru avid de taxele percepute învățăceilor săi, închis totodată într-un narcisism nemăsurat.

Dintr-o pornire contemporană, să-i spunem contestatară, de a distruge idolii, indiferent de aportul adus de aceștia întregii omeniri, a apărut un curent de negare a valorilor omenești și artistice ale lui Rembrandt, curent pe care, personal – trebuie să o mărturisim de la început –, îl găsim absurd. Astfel, revista *Kunst und Antiquitäten* prezintă expoziția de la Berlin, Amsterdam și Londra sub titlul *Opera ciuntită* (a lui Rembrandt); revista *Art: Opinia* (despre Rembrandt) *ca geniu singuratic este iremediabil greșită*; în sfârșit, cea mai importantă revistă occidentală de artă, *Beaux Arts*, a inserat un amplu articol al istoricului de artă Dominique Breme, intitulat – la modul scandalos – *Afacerea Rembrandt* (cu înțelesul unei înșelătorii multiseculare, de care însuși pictorul nu ar fi fost străin, „afacere“ pe care autoarea articolului, lăsând impresia că sfidează prejudecățile, o pune în lumină).

Așadar, marea expoziție Rembrandt din Occident a stârnit discuții legate de autenticitatea unor tablouri și de contestarea altora, deoarece, se înțelege, organizatorii expoziției au acceptat atribuirile „Rembrandt Research Projeť“ (ceea ce a dus la numeroase proteste și atacuri în presă din partea muzeelor și particularilor care s-au văzut deposedați de falsele comori pe care le cumpăraseră sau moșteniseră). Este vorba de cinci dintre cei maieminenți specialiști în Rembrandt, care au decis la sfârșitul anilor 1960 să alcătuiască un corpus al operelor sale autentice (intitulat „A corpus of Rembrandt Paintings“), hotărâți să selecteze lista operelor autentice ale maestrului de cele ale elevilor, ale emulilor și, mai recent, de cele ale falsificatorilor, categorii foarte diferite atât din punct de vedere artistic cât și etic. Spre deosebire de predecesori, acești oameni de știință au folosit și puterea de investigație a instrumentelor științei moderne: razele X, fotografiile în lumină razantă sau sub infraroșii, autoradiografiile. Rezultatele acestor cercetări sunt considerabile.

Trei din cele cinci volume „A corpus of Rembrandt Painting“, care acoperă activitatea picturală a lui Rembrandt până la „Garda de noapte“, deci până la 1642, au apărut deja, iar al patrulea este în pregătire. Tot ceea ce poate releva materialitatea operelor se află consemnat în ele: data și natura suportului de lemn, preparațiile de sub stratul de ulei, aspectele tușelor, maniera de a realiza valorățile. Corpusul

Căutări în orizontul timpului

rembrandtian este uriaș; epurația a fost necesară chiar cu prețul unor deziluzii sentimentale sau financiare. Dar problema colaborării între maestru și elevii săi, între maestru și unii colegi de atelier – spre deosebire de falsurile înfăptuite de la moartea artistului și până în prezent – implică și alte aspecte, și tocmai aceste aspecte servesc drept pretext pentru contestările violente ale ținutei etice a lui Rembrandt și, în definitiv, ale valorii sale omenești, niciodată puse în discuție până în vremurile noastre. Ce i se reproșează?

Se știe că frații Carrachi, Rubens sau Le Brun au condus ateliere de formare a tinerilor artiști, pregătire legată și de realizarea colectivă a comenzilor. Critica actuală distinge în mod clar invenția, proiectul, de pe o parte, și execuția, pe de altă, dar în epoci revolute comanditarii nu aveau de obiectat dacă o lucrare era executată de unul dintre discipoli, cu condiția ca ea să fi fost desenată, apoi realizată după prescripțiile și sub controlul șefului atelierului, care avea și meritul să o conceapă. Rubens, într-una din numeroasele sale scrisori, mărturisea că el cere un preț proporțional cu partea pe care o lua la executarea efectivă a operei comandate. Rigaud arată că îi retribuia anual pe unii colaboratori „pentru a fi schițat capete”, pe alții „pentru a înveșmânta pe demnitari” (căroră, bineînțeles, el le zugrăvea chipurile, mâinile etc.) și, în sfârșit, o a treia categorie „pentru a picta dantelăria”.

Criticul de artă Dominique Breme, în prezentarea menționată din revista *Beaux Arts*, scrie că diferite izvoare vechi, documentare și mai cu seamă istoriografice, arată că cel puțin cincizeci de artiști au frecventat atelierul lui Rembrandt; Joachim van Sandrart evocă, în anul 1675 (Rembrandt moare în 1669), casa maestrului din Amsterdam, populată de nenumărați copii de bună familie, „care veneau să se instruiască și să învețe pe lângă el”.

În epocă, atelierul oricărui pictor renumit avea un dublu scop: să formeze tineri artiști și să onoreze în cele mai bune condiții comenzile, elevii cei mai înzestrați devenind foarte repede veritabili colaboratori ai maestrului. Și aici, doamna Dominique Breme strecoară un prim accent de denigrare, scriind că „Rembrandt a primit puțini artiști la începuturile formației lor și mulți care erau deja buni practicanți în arta picturii, doritori totodată să adopte maniera stăpânului atelierului”. Dar mențiunile din epocă privesc exclusiv cea de a doua parte a afirmației, prima parte fiind pur gratuită. Astfel, ea îl citează pe contemporanul lui Rembrandt, Arnold Houbraken, care arată că „Aert van Gelder a plecat la Amsterdam pentru a deprinde maniera lui Rembrandt, după ce a învățat temeiurile artei sale de la S. van Hoogstraten”.

Continuând portretizarea negativă a lui Rembrandt, doamna Dominique Breme, citându-l pe Joachim van Sandrart, susține că pictorul „avea mari avantaje de la elevii săi, care în primul an al uceniciei lor îi vărsau 100 de florini... la care se adăugau 2000 până la 3000 de florini obținuți din vânzarea operelor elevilor, care intrau de asemenea în buzunarul maestrului”.

Prezentarea este făcută în așa fel, încât Rembrandt apare un sbir nemilos, trăind din munca unor bieți discipoli. Dându-și seama că exagerează, autoarea articolului revine în rândul imediat următor, arătând: „Se pare (sublinierea noastră) că Rembrandt se conforma unei reguli corporative care interzicea unui asistent să semneze cu numele său operele pe care le executase, autorizând, în schimb, pe șeful de atelier să își aplice marca sa distinctă și să le vândă ca și cum i-ar fi aparținut”.

Un nou reproș urmează fără cruțare: „În finalul pregătirii elevilor săi, Rembrandt le cerea să îi copieze în ulei tablourile, adăugând, la sfârșit, un detaliu care rupea unitatea compoziției originale, instaurând un nou echilibru”. Și autoarea

PAVEL CHIHAI A

rechizitorului conchide apodictic: „În mod deliberat, Rembrandt a vrut să înșele istoricii viitorului“.

Din fericire, acești istorici nu se lasă înșelați și dau Cezarului ceea ce îi aparține, ținând seama de tradiția atelierelor din epocă, de legile stabilite, care infirmă aserțiunile de mai sus.

Dar doamna Dominique Breme nu se mulțumește cu prezentarea unui Rembrandt acaparator și speculant (ca să spunem lucrurilor pe nume), ci îi conferă și o vocație narcisistă, un orgoliu ridicol. „Rembrandt a creat și amplificat propriul său mit“, scrie domnia sa, „printr-o nefirească succesiune de autoportrete, căpătând cu încetul, în ele, baza grotescă, rustică, a tuturor personajelor sale... Rembrandt a pozat din plăcere elevilor săi, multiplicând astfel alunecările posibile de la un chip la altul – de aici deosebirea dintr-un chip și altul“. Dar Rembrandt nu s-a mulțumit să se idealizeze pe sine. După doamna Dominique Breme vanitosul „și-a creat un tată ideal, o mamă-tip, un fel de personaje biblice al căror izvor este nesigur“.

Încheiem aici prezentarea unor aspecte ale „afacerii Rembrandt“, nu fără a aminti că nimeni nu a contestat epoca de bunăstare a tinereții marelui pictor olandez, dar prea puțini până acum au pus în discuție strălucirea atât de tragică a vieții și operei sale.

Capitolul XVI

„O CATEDRALĂ A ISTORIEI GERMANIEI“

„O catedrală a istoriei Germaniei“ astfel s-a intitulat prezentarea de către revista *Art*, din luna august 1988, a concursului pentru Muzeul Istoriei Germaniei, un edificiu de mari proporții, foarte costisitor, care a fost înălțat în Berlinul de Vest. Mai precis, muzeul a costat 380 milioane mărci și a fost construit în apropierea Reichstagului. La concurs s-au prezentat 216 concurenți germani – arhitecți și birouri de arhitectură – și numai 4 arhitecți străini (convinși, probabil, că nu au șanse față de colegii lor germani). Totuși, premiul I, destinat celui după ale cărui planuri s-a edificat muzeul, nu a fost acordat unuia din cei 216 germani, ci unui străin, și anume italianului Aldo Rossi, a cărui viziune a corespuns așteptărilor juriului.

Înainte de a continua expunerea noastră, vă întreb pe cei ce ne ascultați, mai ales pe arhitecții din România, care au dovedit, nu o dată, că pot sta cu cinste alături de colegii lor din Occident sau din alte părți ale lumii, de ce oare la aceste concursuri internaționale (cum sunt mai toate când este vorba de o clădire mai importantă) nu au participat și arhitecți români?

Dar să revenim la arhitectul Aldo Rossi. Spre deosebire de majoritatea concurenților, care au plănuit un singur edificiu însumând sălile de expoziție și anexele, Rossi a proiectat un complex de clădiri, nu numai independente unele față de altele, dar și de stiluri diferite, pentru a ilustra epocile istoriei Germaniei în timp, precum și modificările viziunii poporului german în acest interval.

O altă trăsătură originală importantă este că Aldo Rossi nu a urmărit în proiectul său să oglindească doar trecutul Germaniei ci și succesiunea valorilor globale europene. Se pare că această din urmă interpretare i-a adus premiul atât de râvnit de ceilalți concurenți.

Într-adevăr, în planul său constatăm un edificiu cubist lângă peronul intrării, legat de o rotondă (o clădire de plan central), după care urmează o uriașă colonadă în unghi și, în sfârșit, clădirea principală a muzeului (unde se vor desfășura expozițiile), cu trăsături de catedrală gotică. Cele patru construcții simbolizează, pornind dinspre prezent către trecutul îndepărtat, succesiunea retrospectivă a stilurilor cubist, baroc, renascentist și gotic.

Domnul Christoph Stölzl, directorul Muzeului Istoriei Germaniei, a fost entuziasmat de proiectul arhitectului Aldo Rossi, considerând că el a redat „leitmotivul concepției muzeului“, istoria Germaniei fiind privită „ca parte a istoriei comune europene“.

Al doilea premiu a fost primit de biroul de arhitectură din Hamburg, „Schwerger & Co“, iar premiul trei de Axel Schultes, care face parte din team-ul berlinez Bagert-Jansen-Scholz-Schultes. După câte ne-am dat seama din elevațiile reproduse în revista *Art*, ambele aceste proiecte, cu caracter monolitic, nu se înscriu într-o viziune filosofică, ca proiectul lui Aldo Rossi. De unde și concluzia pe care ne permitem să o deducem: chiar și în arhitectură trebuie să ai idei...

Capitolul XVII

PICTORII PRERAFaeliți, SAU DESPRE NOSTALGIA FRUMUȘETII PURE

O expoziție retrospectivă de importanță internațională, „Symbolismul în Anglia“, a fost programată succesiv pentru trei muzee („Tate Gallery“ – Londra, 16 oct. 1997 - 4 ian. 1998; „Haus der Kunst“ – München, 1 febr - 26 apr. 1998; „Van Gogh Museum“ – Amsterdam, 15 mai - 30 aug. 1998), tipărindu-se și un admirabil catalog, cu contribuția criticilor de artă Andrew Wilton și Robert Upston, tradus, de asemenea, în limbile germană și olandeză.

Am revăzut tablouri de la „Tate Gallery“, precum și multe altele din diferite colecții, dar ne-au surprins unele comentarii, cu totul nepotrivite, în legătură cu această retrospectivă și, îndeosebi, cu grupul pictorilor preraphaeliți, inserați, de această dată, în cercul mai larg al simbolistilor. Astfel, în cunoscutul ziar german „Süddeutsche Zeitung“ din 2 februarie 1998, istoricul de artă Dorothea Müller își subtitrează cronică „Imaginea femeii multiplicată“, ajungând la concluzia că chipurile de femei din expoziție sunt asemănătoare între ele ca două megastaruri contemporane: „Vedem figuri care ne amintesc de idolii pe care îi prețuim, de la Madonna la Michael Jackson, cei care par a fi clonați. Ca și aceștia doi, chipurile zugrăvite [în Haus der Kunst] nu par a fi din carne și sânge, le lipsește sex-appeal-ul, chiar dacă fac efortul să demonstreze contrariul. Aceste chipuri par, în ciuda patinei timpului, surprinzător de actuale“.

A compara imaginile înfățișate de pictorii preraphaeliți cu personaje „clonate“, ca Madonna sau Michael Jackson, ne pare a vădi o penibilă lipsă de gust.

Într-o altă prezentare, la fel de nepotrivită, a acestei expoziții, semnată de Petre Bode și apărută în ziarul „Abendzeitung“, se menționează „faldurile care dezvăluie mai mult decât acoperă corpul“ femeilor zugrăvite, subliniindu-se aceste frumuseți pictate, „pământești și eterice totodată, care exaltă senzualitate“ și considerându-se, în final, că tablourile conțin „o doză apăsantă de kitsch, parfum și decadentă... un extaz erotic, de rangul unei stări extatice înalte, religioase“.

Prin urmare, coborându-se la cerințele gustului popular actual, acești critici de artă îi privesc pe artiștii din expoziția „Symbolismului în Anglia“, referindu-se, în primul rând, la preraphaeliți, ca precursori ai sexualității ce colorează strident atât literatura, cât și arta plastică și filmele de consum din zilele noastre, o interpretare cu totul eronată, motiv pentru care am notat rândurile de față.

Stilul simbolist a apărut și evoluat în vestul Europei, în Franța, Anglia, Italia, Germania, Austria, în literatură, plastică și muzică, legat mai cu seamă de poezia franceză și – dacă ar fi să evocăm memoria epocii noastre – de numele poezilor Baudelaire, Rimbaud, Verlaine. Or, intenția, mărturisită, a celor ce au propus această retrospectivă, alcătuind și amplul catalog, cu caracter monografic – în care găsim menționate și raporturile picturii și sculpturii simboliste cu literatura și muzica – a fost să pună în lumină și contribuția majoră a culturii engleze la acest curent.

Curentul simbolist a fost destul de larg, și în expoziție, în afară de pictorii preraphaeliți, se află rude apropiate ale impresioniștilor și suprarealiștilor ca Gustave Courbet, Odilon Redon, Gustave Moreau, Arnold Böcklin, Fernand Khnopff.

Totodată, se cuvine să subliniem că, dintre cei care au întemeiat Frăția

Căutări în orizontul timpului

Prerafaelită (1843-1853) – Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt și John Everett Millais – doar primul, care este și un prețuit poet, a căpătat o notorietate justificată, ca și cei care li s-au alăturat mai târziu, discipolii săi Edward-Burne Jones și George Frederic Watts. Aceștia trei se apropie cel mai convingător de idealurile prerafaelite.

De fapt, în comentariile în legătură cu acești pictori, se insistă asupra simbolurilor din tablouri, neglijându-se denumirea Frăției lor, aceea de Prerafaelită, care le relevă modelele. Precursorii lui Rafael, pictorii din Quattrocento (admirați de prerafaeliți, care și-au propus să se exprime artistic ca și aceștia), nu inserează, în mod programatic, simboluri. Caracterul determinant al prerafaeliților poate fi găsit pe chipurile înfățișate, felul în care le-au gândit și zugrăvit, foarte apropiate de ale predecesorilor lui Rafael, reprezentând totodată trăsături ale timpului în care au fost realizate. Simbolurile, așa cum vom vedea, au accentuat frumusețea, ingenuitatea, spiritualitatea persoanelor înfățișate.

Ceea ce și-au propus prerafaeliții, în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea – și mai toți cercetătorii sunt de acord – a fost ca, după certitudinile științifice ale pozitivismului, după teoriile lui Charles Darwin și Sigmund Freud, să propună un ideal de frumusețe îndepărtat de scientismul utilitarist, pentru a acoperi acest gol spiritual. A fost totodată epoca victoriană și perioada de supremație a faimoasei Royal Academy, condusă de pictori ca Josua Reynolds și William Hogarts, care se înscriau împotriva originalității și invenției, înfățișând doar demnitari și scene convenționale din viața aristocrației.

Or, tocmai religiozitatea și spiritualitatea precursorilor lui Rafael le-au părut pictorilor din Frăția Prerafaelită asemănătoare năzuințelor lor și potrivită pentru a fi urmată. De altfel, W. B. Yeats, în eseuul său „Idei despre Dumnezeu și diavol“, publicat în 1903, subliniază că pictorii prerafaeliți „căutau înfățișarea dragostei nesfârșite... parte din substanța divină“. Și Christopher Newall, în studiul „Dragoste și moarte în pictura estetizantă a anilor 1860“, publicat în catalogul expoziției „Symbolismul în Anglia“, consideră că în epoca victoriană, de slăbire a credinței religioase, „arta a înlocuit, pentru mulți, religia“.

Este semnificativ faptul că fervoarea pentru arta închinată, în primul rând Bisericii, a predecesorilor lui Rafael, se constată nu numai la Frăția Prerafaelită, ci și la nazareneeni, pictorii germano-romani care, potrivit, de asemenea, materialismului scientist și academismului convențional, s-au îndreptat către Roma – ca și Prerafaeliții – conduși, în anul 1810, de Johann Friedrich Overbeck și Joseph van Fuhrlich, pentru a studia temele religioase, îndeosebi la Fra Angelico și Rafael.

Prin urmare, atât nazareneenii cât și prerafaeliții și-au preluat modelele din arta religioasă a Quattrocento-ului, care a continuat înfloritoarea artă bizantină din Imperiul Roman de Apus.

Se știe că iconologia bizantină și-a propus să înfățișeze, dincolo de detaliile formale, lumina dumnezeiască, taina vieții. Trăsăturile pe care le zugrăvea erau concepute pentru a pune în evidență prezența spiritului, insistându-se asupra ochilor – „porțile sufletului“, care dominau întregul chip. Motiv pentru care înfățișările semănau, de cele mai multe ori, unele cu altele, fiind consemnate în *Erminii*, tratatele din care zugravii reproduceau diferitele imagini. Existau adevărate dogme iconografice preluate de către artiști, uneori cu mici intervenții legate de regiunea în care se aflau. De pildă, chipul lui Iisus, înfățișat în biserica Sfânta Sofia din Constantinopol (1042-1050), vădește trăsăturile sculpturilor antice, în vreme ce Iisus din biserica din Monreale (Sicilia – 1180) se apropie de tipul fizionomic, mai aspru, al localnicilor. Înfățișările erau pictate fără intenții de individualizare, deoarece artiștii considerau că

PAVEL CHIHAI A

importantă era trăirea interioară, lumina din sufletul sfinților. Ne pare, de altfel, semnificativ faptul că, într-o carte ca *Bizant*, a savantului André Grabar, din 1964, nu găsim propunerea unei tipologii a chipurilor bizantine.

Deși continuatori ai artei bizantine, urmărind să exprime spiritualitatea chipurilor cerești sau, oricum, a unor înfățișări desprinse de realitățile zilnice, pictorii din Quattrocento au renunțat la hieratismul, la încremenirea artei bizantine, zugrăvind după modele reale, nu după dogmele iconografice din *Erminii*. Au înlocuit decorul stereotip cu adâncimea spațiului și au zugrăvit verosimil trăsăturile feței, păstrând însă ingenuitatea și puritatea imaginilor înfăptuite de artiștii din Bizanț. Caractere întâlnite mai ales la Fra Angelico – care se ruga înainte de a picta –, la care admirăm simplitatea desenului și blânda discreție a culorii. Deși înscrise în spațiu și vădind tipuri individuale, respectând conveniențele anatomice, înfățișările sunt zugrăvite de Fra Angelico cu o invenție simplă, apărând visătoare, prea palide pentru ființele pământești, așa cum ni-i reprezentăm pe îngeri, pe sfinți, pe călugări. Aureolați de o lumină nemaîntâlnită nicidecum în arta europeană. Este adevărat că în secolul al XV-lea – așa cum consemnează istoriografia artei –, știința medicală și-a propus pentru întâia oară, ca și arta de altfel, să cunoască aspectul oaselor și mușchilor, detaliile trupului, pe care un Michelangelo le va înfățișa cu inspirată fidelitate. Dar pe lângă noile câștiguri față de cunoștințele bizantinilor, constatăm la Fra Angelico, la Fra Filippo Lipi, la Sandro Boticelli, aceeași feroare pentru spiritul transcendent, pentru o lume platonicească. De aici, de pildă, asemănarea chipurilor feminine din „Primăvara” (1478) și „Palas Atena îmblânzind Centaurul” (1482), ale lui Boticelli, cu totul alta decât în imaginile stereotipe, bizantine, preluate din *Erminii*.

Faptul că nazareneii și preraphaeliții au avut ca modele înfăptuirile pictorilor din Quattrocento, predecesori ai lui Rafael, și nu pe Rafael însuși, se datorește faptului că la acesta din urmă nu numai trăsăturile fizice ale personajelor – care, în general, par distribuite într-o premeditată regie scenică –, dar și viața interioară sunt individualizate și în raport efectiv cu mediul din jur.

Din Frăția Preraphaeliților, care s-a manifestat inițial între 1848 și 1853, pictorul reprezentativ este Dante Gabriel Rossetti, dar nu poate fi uitat nici Everett Milais, care a zugrăvit o „Ofelie” (1851), eroina lui Shakespeare, înfățișată înecată, plutind deasupra apei, păstrând încă pe chip extazul dragostei, precum și tabloul „Frunze de toamnă”, unde adolescente cu fețe gânditoare, în plin elan al vieții, se află pe un maldăr de frunze uscate, moarte.

La Dante Gabriel Rossetti putem distinge două moduri de a-și însuși calitățile pictorilor din Quattrocento. Regăsim aceeași detașare de viața reală, o trăire extatică, însă, desigur, nedesprinsă de mentalitatea celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, când întâlnim o anumită melancolie, năzuința după o lume ideală. Totodată, tristețea despărțirii de lume prin moarte. Nu în ultimul rând, „răul secolului”.

Este de la sine înțeles că detașarea de realitatea pământească apare într-un anumit fel pe chipurile zugrăvite de Fra Angelico și într-altfel, trei secole mai târziu, la Dante Gabriel Rossetti, care nu se mai inspiră din tradiția religioasă, ca nazareneii, de pildă, care zugrăvesc îndeosebi sfinți și scene biblice.

Personajele feminine, începând cu „Iubita lui Fazio (Aurelia)”, din 1863, corespund idealului spiritual preraphaelit, în care trăirile trec dincolo de hotarele pământești: „Lady Lilith” (1864-68), „Beata Beatrix” (1864-1870), „Veronica Veronese” (1870-72), „Pajiștea plăcută” (1872), „Sancta Lilas” (1874), „Îndrăgostitul” (1878).

Dar alte personaje ale lui Dante Gabriel Rossetti sunt înfățișate trăind dragostea pământească (un sentiment, și nu un instinct, cum am văzut că interpretează aceste

Căutări în orizontul timpului

expresii unui comentator contemporan). Spre deosebire de prima categorie de portrete, ele ne relevă trăsături individuale, relații efective cu mediul înconjurător, cum ar fi chipurile din tablourile „Gura sărutată” (1859), „Iubita” (1865-66), „Elena din Troia” (1863), „Femeie pieptănându-se” (1864), „Venus Verticordia” (1864-68), „Astartea Siriaca” (1875-77), „Proserpina” (1877) (Fig. 8).

Constatăm așadar la Dante Gabriel Rossetti tablouri zugrăvite în spiritul pur al Frăției Prerafaelite, dar și portrete reproducând trăsăturile reale ale modelului, desigur, idealizându-l.

Comentatorii expoziției din München „Simbolismul în Anglia”, ale căror opinii le-am menționat la începutul acestei prezentări, insistă asupra frecvenței imaginilor de femei în tablourile prerafaelite, interpretând-o ca o pe vocație a artiștilor pentru erotism și chiar pentru o nedisimulată senzualitate. Dar se uită că, în toate timpurile, un prim ideal – nu numai estetic, dar și metafizic – a fost frumusețea, și această frumusețe este adesea înfățișată sub chip femeiesc. Încă din antichitate, femeia a fost nu un simbol, ci însăși întruchiparea frumuseții, a absolutului. Iar oglinzile pe care și le înalță în față eroinele din expoziția de la Haus der Kunst nu vădesc un act de narcisism, cum s-a afirmat, ci un joc subtil, cunoașterea frumuseții de către ea însăși.

Se cuvine să subliniem, de asemenea, că simbolurile din compozițiile prerafaelite conturează acest ideal al frumuseții, fiind de cele mai multe ori atribute, și nu de elemente cu semnificație proprie.

Există, de pildă, foarte frecvent, flori dintre cele mai atrăgătoare, pictate fie în natură, fie ca decor al încăperilor, fie în ornamente ale țeșăturilor sau podoabelor. Alte elemente care apar în tablourile prerafaeliților sunt instrumente muzicale (la Dante Gabriel Rossetti, în tablourile „Pajiștea plăcută”, „Sirena Ligea”, „Veronica Veronese”). James Abbott Whistler își propune, în tablourile sale „Nocturnă în albastru și aur” (1865) și „Simfonie în alb” (1864), să asocieze pictura cu muzica. De altfel, Paul Verlaine propovăduia în *Arta poetică* „de la musique avant tout chose”, iar, tot în aceeași vreme, esteticianul Walter Pater scria, convins, că „toate artele merg către esența muzicii”. Menționăm că într-o serie de studii, savantul român Basil Munteanu s-a ocupat, de asemenea, de raporturile între poezie, plastică și muzică în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Artistul pe care îl considerăm cel mai important al curentului prerafaelit, Edward Burne-Jones, discipol al lui Dante Gabriel Rossetti, a revenit și el la modelele din Quattrocento, dar fără implicațiile contemporane din unele portrete ale ilustrului său învățător și prieten.

În expoziția „Simbolismul în Anglia”, personajele din tablourile lui Edward Burne-Jones vădesc un hieratism, o idealizare a personajelor, cu chipuri palide, lunare, realizate printr-un desen pur, cu tonuri aproape acromatice, amintind mai cu seamă de chipurile personajelor lui Sandro Boticelli. Trăsăturile acestor personaje nu sunt definitorii, Edward Burne-Jones rămânând fidel precursorilor lui Rafael, și, prin ei, mai departe pe scara timpului, artei bizantine, dar înfățișând totodată acea tristețe metafizică apărută după jumătatea secolului al XIX-lea.

Găsim și la Edward Burne-Jones decoruri florale, adesea metafore sentimentale, instrumente muzicale și transcrieri plastice ale unor versuri medievale sau contemporane. Ca și pictorii prerenașcențiști, el realizează compoziții ample, cu scene din trecutul antic sau medieval, cu semnificații poetice.

Astfel, în „Plângerea” (1864-66), o frumoasă femeie purtând o citeră, semn al nemuririi sau impasibilității frumuseții, se află înaintea celei care își plânge soarta, învăluită în falduri agitate, înconjurată de flori cu petale căzute. Limbajul faldurilor, prețuit din antichitate până în Renaștere, este folosit de Edward Burne-Jones mai ales

în „Noaptea“ (1870) și „Steaua de scară“ (1872), simbolizate prin două tinere: prima având o corespondență cromatică cu întunecimea pământului și, totodată, cu claritatea reflexelor stelare, cea de-a doua împrumutând și țărâmului unduirile veșmântului său de culoare albastru-gri.

Câteva tablouri de mari dimensiuni ale lui Edward Burne-Jones, apreciate în mod deosebit de critica timpului încă de la apariția lor, atrag atenția. Astfel, vedem că în „Regele Copethua și fata cerșetoare“ (1884) (Fig. 7), suveranul apare într-o armură strălucitoare, iar cerșetoarea într-o sărmană rochie cenușie, dar din întreaga scenă, care se petrece în fața unui castel, reținem în mod deosebit privirea regelui, plină de iubire, și a fetei, oarecum indiferentă față de admiratorul de la picioare, adâncită într-o altă lume, ignorând tot ce o înconjoară. Aceste personaje lasă impresia că dragostea nu este transmisibilă, că rămân prizoniere lor însele, în hotarele propriei cunoașteri, dincolo de rang și de veșmânt.

Tabloul „Dragostea printre ruine“ (1893-94), inspirat de o baladă de Richard Johnson și, totodată, de o poemă a lui Alfred Tennyson, înfățișează un tânăr și o tânără, îmbrățișați între ziduri de castel prăbușite, fata cu aceeași privire pierdută, străină, la picioarele lui aflându-se obișnuita citeră, evocând cerurile necunoscute ale muzicii.

„Treptele de aur“ (1872-80), (Fig. 6), considerată capodopera lui Edward Burne-Jones, a fost intitulată, de asemeni, „Muzica pe trepte“, ceea ce vădește, o dată mai mult, legătura preraphaeliților cu poezia și muzica. Sunt înfățișate două șiruri de frumoase tinere coborând o scară, purtând fiecare un instrument muzical, poate traducerea plastică a unor raporturi de note muzicale descendente, deoarece, parcurgând treptele, cele optsprezece tinere comunică între ele. Această interpretare ne pare mai verosimilă decât opinia cu „personajele clonate“, avansată de criticul de artă al ziarului „Süddeutsche Zeitung“.

În „Stânca Destinului“ (1885-86), Edward Burne-Jones îl înfățișează pe eroul antic Perseu îndreptându-se spre Andromeda, care se află legată de stânca Destinului. Ambele personaje sunt concepute statuar, la această verticalitate contribuind și colțul de stâncă, care desparte suprafața tabloului și cele două personaje. Există, de asemenea, un contrast între imobilitatea prizonierei și elanul salvator al lui Perseu, între privirea melancolică, pierdută, a fetei, ca a tuturor personajelor feminine zugrăvite de Edward Burne-Jones, și ochii aprinși de dor și de hotărârea de a o salva ai cavalerului, precum și între albul marmorean, uniform, al trupului legat de stâncă și sumbrele piese ale armurii metalice. Tabloul „Stânca Destinului“, împreună cu alte pânze din seria „Perseu“, au fost comandate de Artur Balfour pentru camera de muzică a locuinței sale din Londra.

Cu doi ani înainte de sfârșitul vieții, Edward Burne-Jones zugrăvește „Visul lui Lancelot lângă capela Sfântului Graal“ (1896), cavalerul fiind înfățișat în armură, dormind. În vis îi apare îngerul care păzește potirul sfânt și îi prezice că eforturile îi sunt inutile, că nu va găsi niciodată relicva. Și de data aceasta constatăm un contrast între cavalerul imobil și îngerul care își manifestă surprinderea și, totodată, compătimirea pentru năzuința deșartă a celui ce i se află la picioare. Chipul aureolat al îngerului pare că luminează trupul inert al cavalerului în desfășurarea ireală a legendei.

George Frederic Watts, al treilea pictor important al curentului preraphaelit, vădește, mai cu seamă în ultima etapă a vieții, o puternică afinitate artistică atât cu Dante Gabriel Rossetti cât și cu Edward Burne-Jones, prin trăirea care se citește pe chipul personajelor sale. Astfel, în tabloul „Orfeu și Euridice“ (1872-77) admirăm efortul zeului muzicii de a susține trupul celei pe care a ucis-o cu privirea, și moli-ciunea cadaverică a acesteia, impasibilitatea față de elanul îndrăgostitului, redată cu

Căutări în orizontul timpului

o sobritate care ne evocă reliefurile antice.

Tot cu personaje antice, George Frederic Watts a zugrăvit „Dragoste și moarte” (1874-1877), înfățișând pe Cupidon, aflat în fața Casei Vieții, opunându-se zeului morții, din care vedem doar faldurile togei. Contrast între goliciunea lui Cupidon și aceste falduri amenințătoare, prăbușindu-se, ca valurile unui ocean, peste cel care încearcă să le oprească.

În sfârșit, „Speranța” (1885-86), capodopera lui George Frederic Watts, reprezintă o femeie legată la ochi, deci ignorând tot ce se petrece în jur, aflată pe jumătate din globul terestru, încercând să cânte pe ultima strună a unei lire sparte. Compoziție admirabilă, cu trupul curbat al personajului, oglindind supunerea, umilința, tristețea, lângă rigiditatea lirei, cu șubredul fir de care i se mai leagă speranța. Liră care vădește nu numai șubrezenia acelei speranțe, dar și prezența muzicii încurajând iluziile omenești.

Prerafaeliții nu au avut vocația temelor religioase ca modelele lor, pictorii din Quattrocento-ul italian, la rândul-le, continuând tradiția epocii bizantine. Nu au zugrăvit sfinți și îngeri, ci femei frumoase, eroi antici sau cavaleri medievali, care nu trăiesc în lumina cerurilor, dar poartă cu ei și ne încredințează de existența – dincolo de hotarele timpului – a tristeții, frumosului, infinitului. Totodată, a neabătutei prezențe a morții.

CUPRINSUL

Cuvânt înainte	5
----------------------	---

Partea întâi

INTERFERENȚE MEDIEVALE

I. Întâlnirea cu cele două steme din Curtea de Argeș	9
II. Drumul fericit spre cuibul isihast din Munții Buzăului	17
III. Jurnal de spital	24
IV. Între risipire trupească și nemurire	29
V. Nemurire și decompoziție în arta medievală	35
VI. Răspuns lui Christian Heck la recenzia sa despre <i>Immortalité et décomposition dans l'art du Moyen Âge</i>	41
VII. Rhodos, cetate ideală	48
VIII. Valletta, orașul Ordinului Sfântului Ioan	51
IX. Convergența vocațiilor	59

Partea a doua

CONTRIBUȚII ROMÂNEȘTI LA ISTORIOGRAFIA EVULUI MEDIU

I. Vlad Georgescu, Istoria românilor de la origini până în zilele noastre (Recenzie)	65
II. Vlad Georgescu, Istoria ideilor politice românești (Recenzie)	72
III. Matei Cazacu, Dracula și originea unei reputații (Recenzie)	77
IV. Două importante lucrări de istoriografie privind secolul al XIX-lea (Recenzii)	82
V. Gânduri la moartea lui Emil Lăzărescu	86
VI. Amintiri despre Maria Ana Musicescu	91
VII. Un scriitor de frunte al exilului românesc: George Ciorănescu	94
VIII. Petre Năsturel la 70 de ani	97
IX. Alexandru Alexianu, Acest ev mediu românesc (Recenzie)	101
X. Alexandru Alexianu, Mode și veșminte din trecut (Recenzie)	116
XI. Două rapoarte ale arhitectului Ioan Schlatter din anul 1847	129
XII. Excursiile arheologice din 1860 și 1862 ale maiorului D. Pappazoglu ..	137
XIII. Istoriografia română din exil	150
XIV. Lecturi despre cultura românească în evul mediu	158

Partea a treia

ITINERARE ARTISTICE

I. Prima scrisoare din Atena	179
II. A doua scrisoare din Atena	181
III. Prima scrisoare din Nisa	183

IV. A doua scrisoare din Nisa	185
V. A treia scrisoare din Nisa	187
VI. A patra scrisoare din Nisa	189
VII. A cincea scrisoare din Nisa	190
VIII. A șasea scrisoare din Nisa	192
IX. Expoziția „Suflet în trup. Arte și științe“	194
X. Un tablou de la Louvre, obiect al unui mare scandal	197
XI. Săpăturile arheologice de la Palatul papilor din Avignon	199
XII. Despre descompletarea patrimoniului muzeal din România	201
XIII. Situația actuală a muzeelor din Statele Unite	203
XIV. Dialog în fața tabloului „Haman cerând iertare Esterei“	204
XV. „Cazul Rembrandt“	212
XVI. „O catedrală a istoriei Germaniei“	215
XVII. Pictorii prerafaeliți, sau despre nostalgia frumuseții pure	216

CARTE PUBLICATĂ CU SPRIJINUL MINISTERULUI CULTURII
ȘI AL CASEI DE ECONOMII ȘI CONSEMNAȚIUNI

Tehnoredactor: DOINA NANU
Bun de tipar: 25.11.1998. Apărut 1998



Fig. 1 – Rembrandt, Filosoful meditând (1632-1659), Muzeul Louvre – Paris



Fig. 2 Rembrandt: Haman implorand iertare Esteri (1665), Muzeul Național de Artă - București.



Fig. 3 Rembrandt, *Întoarcerea fiului rătăcitor* (1667-1668), Muzeul Ermitage – Petersburg.



Fig. 4 – Rembrandt, Autoportret (1669). Muzeul Mauritshuis



Fig. 5 – William Morris, Regina Guinevere, 1858, Tate Gallery.



Fig. 6 – Edward Burne-Jones, Treptele de aur (1880), Tate Gallery.



Fig. 7 – Edward Burne-Jones, Regele Copethua și fata cerșetoare (1884), Tate Gallery.



Fig. 8 – Dante Gabriel Rossetti, Proserpina (1877), Tate Gallery.

ARTĂ MEDIEVALĂ

- I. Monumente din cetățile de scaun ale Țării Românești
- II. Învățăături și mituri în Țara Românească
- III. Țara Românească între Bizanț și Occident
- IV. Căutări în orizontul timpului
- V. Sfârșit și început de ev

ISBN 973-24-0550-3